

COPIEZÉRO

REVUE DE CINÉMA

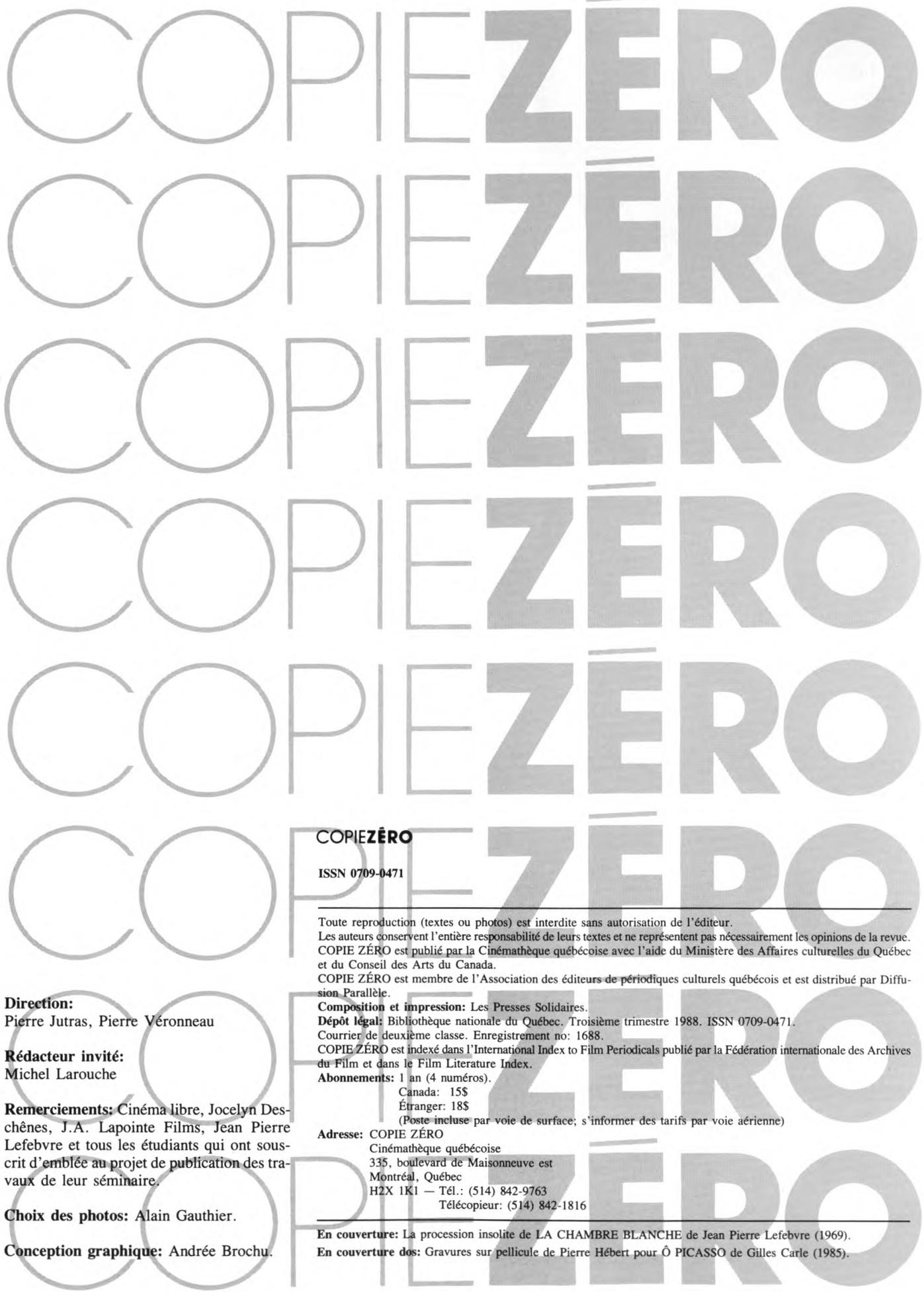
5,95 \$

OCTOBRE 1988 • NO 37

Expérimentations dans le cinéma québécois



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA



COPIEZÉRO

ISSN 0709-0471

Toute reproduction (textes ou photos) est interdite sans autorisation de l'éditeur. Les auteurs conservent l'entière responsabilité de leurs textes et ne représentent pas nécessairement les opinions de la revue. COPIE ZÉRO est publié par la Cinémathèque québécoise avec l'aide du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

COPIE ZÉRO est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et est distribué par Diffusion Parallèle.

Composition et impression: Les Presses Solidaires.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, Troisième trimestre 1988. ISSN 0709-0471.

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688.

COPIE ZÉRO est indexé dans l'International Index to Film Periodicals publié par la Fédération internationale des Archives du Film et dans le Film Literature Index.

Abonnements: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

Étranger: 18\$

(Poste incluse par voie de surface; s'informer des tarifs par voie aérienne)

Adresse: COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise

335, boulevard de Maisonneuve est

Montréal, Québec

H2X 1K1 — Tél.: (514) 842-9763

Télécopieur: (514) 842-1816

Direction:

Pierre Jutras, Pierre Véronneau

Rédacteur invité:

Michel Larouche

Remerciements: Cinéma libre, Jocelyn Deschênes, J.A. Lapointe Films, Jean Pierre Lefebvre et tous les étudiants qui ont soutenu d'emblée au projet de publication des travaux de leur séminaire.

Choix des photos: Alain Gauthier.

Conception graphique: Andrée Brochu.

En couverture: La procession insolite de LA CHAMBRE BLANCHE de Jean Pierre Lefebvre (1969).

En couverture dos: Gravures sur pellicule de Pierre Hébert pour Ô PICASSO de Gilles Carle (1985).

Expérimentations dans le cinéma québécois



PHOTO CHRISTOPHER RENSING

Autobiographie: Marilu Mallet dans son JOURNAL INACHEVÉ (1982)

Présentation, par Michel Larouche	3
Narration nouvelles et oubliées, par Johanne Larue	4
Harel, Forcier et Noël: une étrange contamination du réel par Line Bouteiller	9
Fragments autobiographiques, par Sylvie Beaupré	13
Jean Pierre Lefebvre: au rythme de son coeur, par Michel Bessette	16
Histoire et contrepoint dans les oeuvres récentes de Jacques Leduc, par Alain-N. Moffat	19
À TOUT PRENDRE: fragments du corps spéculaire, par James Brady	23
L'opéra revisité: RÉJEANNE PADOVANI et AU PAYS DE ZOM, par Louis Goyette	27
Les interventions gravées de Pierre Hébert, par André Papineau	31
Les expériences de Gilles Carle, par Lucien Fortin	35
Théâtralité: Le Grand cirque ordinaire au cinéma, par Stéphanie O'Shea	38

PRÉSENTATION

Les textes qui composent ce numéro ont été rédigés par des étudiants inscrits à mon séminaire de maîtrise portant sur le cinéma québécois, pendant la session hiver 1988 à l'Université de Montréal. Le but de la recherche effectuée était de mieux cerner diverses manifestations de l'expérimentation qui a eu cours dans le cinéma québécois, non pas au sein des oeuvres indépendantes qui pourraient faire l'objet d'une autre recherche, mais dans ces films qualifiés d'art et d'essai qui ne répondent pas aux normes des films commerciaux. Mikel Dufrenne n'hésitait pas à voir dans cette production le signe d'une maturité intellectuelle, précisant que le cinéma québécois, malgré sa jeunesse et disposant de faibles moyens financiers, s'est voulu «artistique avant d'être commercial» («L'art de masse existe-t-il?», *Revue d'esthétique*, 3/4, 1978 (L'art de masse n'existe pas, Paris, 10/18, no 903), p. 17). L'orientation esthétique caractérise donc l'ensemble de ce numéro.

Chaque texte développe une problématique particulière révélée à partir d'analyses de films: certains ont déjà fait l'objet d'études et sont repris ici selon une orientation différente; d'autres n'avaient pas encore bénéficié d'une analyse attentive malgré leur importance reconnue (ex.: À

TOUT PRENDRE); plusieurs enfin font partie de ce nombre important d'oeuvre oubliées (ex. LES ALLÉES DE LA TERRE, UNE NUIT EN AMÉRIQUE). Il ne s'agit pas ici de rendre compte de tous les films qui offrent une forte dose d'expérimentation mais de présenter des avenues essentielles qui se sont développées dans le cinéma québécois. L'importance d'À TOUT PRENDRE méritait d'être soulignée et fait l'objet d'un article (James Brady). Il en est de même pour le cinéaste Jean Pierre Lefebvre (Michel Bessette). Nombreux sont les cinéastes qui ont effectué une recherche sur le langage sans qu'elle ne caractérise pour autant l'ensemble de leur production; Gilles Carle qui s'est orienté ces dernières années vers un cinéma commercial tient lieu ici d'exemple (Lucien Fortin). L'expérimentation peut aussi apparaître de façon spécifique dans certains passages seulement, comme l'illustre l'article traitant des interventions animées de Pierre Hébert (André Papineau). Elle peut s'élaborer non seulement à partir de l'image, mais aussi de la bande sonore, au moyen de l'utilisation de l'opéra par exemple (Louis Goyette). La présence d'autres arts comme le théâtre, créant contiguïté et interférence, peut raviver l'expérimentation comme ce fut le cas dans

les films témoignant du passage du Grand cirque ordinaire au cinéma (Stéphanie O'Shea). Une recherche fondamentale apparaît au niveau de structures narratives complexes qui manifestent une volonté avouée de renouveler le langage (Johanne Larue). Mais un travail formel résulte aussi bien souvent d'un besoin d'assouplir le langage en fonction du sujet, comme le démontre l'étude de la conception de l'histoire chez Jacques Leduc (Alain-N. Moffat), de même que la réflexion sur les films autobiographiques (Sylvie Beaupré). Une conception de la réalité subversive par rapport à la perception conventionnelle entraîne aussi un renversement de nombreux codes établis comme chez Noël, Forcier, Harel (Line Bouteiller).

Ces analyses mettent en valeur, une fois de plus, toute la richesse qui caractérise le cinéma québécois. La tendance est certes aujourd'hui aux films exportables, qui répondent aux critères de l'internationalisme. Mais la singularité, la création originale qui fait évoluer le langage, qui s'ouvre à de nouvelles significations fait partie des biens les plus précieux d'une communauté culturelle. ●

MICHEL LAROUCHE

Narrations nouvelles et oubliées

En 1982, dans le cadre de sa section «Québec 1970», le Festival international du nouveau cinéma présentait six longs métrages méconnus qui avaient eu l'audace — on peut le dire maintenant — d'expérimenter une nouvelle narration dans leur fiction. Chacun à sa manière, OÙ ÊTES-VOUS DONC? de Gilles Groulx (1968), ON EST LOIN DU SOLEIL de Jacques Leduc (1970), LES ALLÉES DE LA TERRE d'André Théberge (1972), RÉJEANNE PADOVANI de Denys Arcand (1973), UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot (1974) et L'AMOUR BLESSÉ de Jean Pierre Lefebvre (1976) proposaient une alternative au cinéma de fiction plus classique. Mais comme plusieurs projets dits d'avant-garde, ces essais cinématographiques n'ont pas fait l'unanimité de la critique à leur sortie. On a dit d'OÙ ÊTES-VOUS DONC? que c'était du *sous-Godard*¹, d'ON EST LOIN DU SOLEIL que le film était *lourd*², que LES ALLÉES DE LA TERRE ne voulait rien dire³, que RÉJEANNE PADOVANI avait un *arrière-goût de réchauffé et un style redondant*⁴, qu'UNE NUIT EN AMÉRIQUE était *confus*⁵ et *hermétique*⁶ et que L'AMOUR BLESSÉ *pouvait rebuter*⁷.

Pourtant le spectateur contemporain ne peut qu'être frappé par la maîtrise qui caractérise la réalisation de ces films et apprécier leur esprit d'invention, leur intelligence et plus que tout, leur beauté en tant qu'objets cinématographiques. Pour citer Pierre Jutras qui s'est déjà fait le champion de ces longs métrages: «(...) les résultats méritent qu'on y revienne aujourd'hui. Et c'est important, urgent même, car notre cinéma depuis ce temps a flirté avec trop de recettes, de formules, de patrons»⁸.

Bien que la nature de l'expérimentation narrative diffère dans les six films, on remarque que OÙ ÊTES-VOUS DONC?, ON EST LOIN DU SOLEIL, LES ALLÉES DE LA TERRE et UNE NUIT EN AMÉRIQUE embrassent d'emblée la pratique de la déconstruction narrative — une composante jadis essentielle du modernisme au cinéma — et qu'ils célèbrent de plus la suprématie du narrateur omniscient (celui tirant les ficelles du récit)⁹. Mais de tous les films concernés, LES ALLÉES DE LA TERRE et UNE NUIT EN AMÉRIQUE retiennent particulièrement notre attention

parce qu'ils sont encore les moins connus du groupe alors que, paradoxalement, ils sont ceux qui affichent peut-être l'expérimentation la plus radicale¹⁰. Dans un premier temps, nous nous proposons donc de décrire et d'interpréter la narration *brechtienne* du film de Théberge et celle, *excentrique*, du film de Chabot pour ensuite nous pencher sur les causes de la disparition relative de tous ces films et celle de l'expérimentation narrative dans notre cinéma de fiction.

Narration brechtienne

LES ALLÉES DE LA TERRE, le film d'André Théberge, s'intéresse à la politique du couple. On y fait la connaissance de Zette et Toine, un couple d'acteurs mariés se retrouvant après une longue absence. La fiction raconte leurs retrouvailles et la période d'adaptation qui suit: problèmes de communication, confusion des êtres qui ne peuvent séparer leur réalité de la représentation qu'ils en font, confusion devant la surabondance de *signes*, de stimuli externes. On comprend tout de suite que Théberge traite de la vie moderne. Pour ce faire, bien qu'il pourrait opter pour le drame psychologique et le naturalisme nuancé, il choisit la voie contraire, celle de la théâtralité et de la stylisation. Un parti-pris formel qui favorise, on ne peut mieux, l'exploration de l'aliénation dont souffrent les personnages à l'écran. La *distance* qui sépare Toine et Zette, dans la diégèse, se voit donc soulignée par des procédés de distanciation au niveau de la narration du récit. C'est ici, en partie, que le rapprochement avec Brecht peut être fait.

La facture du film de Théberge devient évidente dès la deuxième scène alors que Toine rentre chez lui après son retour d'Europe. Le spectateur est d'abord frappé par le décor de l'appartement: les murs sont peints de couleurs violentes où prédomine le rouge, il n'y a presque aucun meuble, mis à part un vieux juke-box, et toutes les pièces sont envahies par des signes de signalisation routière. Toine et Zette ne se parlent pas; la caméra les isole en alternance dans des plans pieds ou semi-rapprochés. Toine déambule lentement dans l'appartement comme s'il s'y sentait maintenant un peu étranger. Il suit Zette

qui se dirige vers la cuisine. Le parcours des personnages est alors interrompu par l'insertion de gros plans montrant certains des signaux routiers, surtout les panneaux d'interdiction ou de danger. Toine arrive à la cuisine. Zette parle enfin et ordonne à son mari de rester où il est et de ne pas regarder (elle lui a préparé une surprise). On voit déjà comment le narrateur omniscient s'amuse à commenter la relation établie entre les personnages: il se manifeste directement dans l'intrusion des gros plans. Les feux de circulation, les flèches d'indication, les affiches de cul-de-sac viennent dynamiser les rapports du couple. La séquence est très drôle: Toine et Zette sont à la merci des *signes*. Metz lui-même n'aurait pu faire mieux.

Le ton change lorsque le couple se retrouve dans la chambre à coucher pour défaire les valises de Toine. Un étrange dialogue débute entre eux. Le spectateur non-averti ne peut en saisir tout de suite la nature mais il s'avère que les deux personnages se redisent, à voix haute, les lettres qu'ils se sont envoyées pendant leur séparation. On peut presque croire qu'ils les ont mémorisées par déformation professionnelle; Toine et Zette deviennent les acteurs d'un drame qu'ils ont écrit à distance. La scène est extraordinaire. On a, à l'écran, dans l'espace intra-diégétique, deux êtres qui parlent mais qui s'expriment en empruntant un timbre et un rythme que l'on associe normalement aux narrations en *voix-off* situées dans l'espace extradiégétique. Les personnages bougent lentement. Tels des automates, ils vont et viennent entre la valise et les commodes comme si l'action de *dire* les rendait étrangers à leur corps, à la présence physique de l'autre et à leur existence dans le présent de la diégèse. Ils ne sont plus que *narration*. Leurs lettres se terminent avec de brûlants aveux d'amour mais les deux personnages ne se touchent même pas. Leur aliénation est complète. La distance qui les sépare semble aussi infranchissable que celle qu'impose la mise en scène de Théberge. La séquence se termine d'ailleurs avec une nouvelle intervention de son narrateur visuel omniscient. Alors que Toine et Zette font l'amour, sans qu'aucune émotion ne vienne se greffer à leur visage, apparaît un gros-plan d'Adam et Ève, représentés sur une affiche derrière la tête du



Frédérique Collin et Pierre Curzi, LES ALLÉES DE LA TERRE d'André Théberge (1972)

lit. La narration omnisciente vient ainsi réduire les deux époux au rang d'archétypes en les comparant aux figures légendaires de la Bible. Effet de miroir, effet de distanciation.

Le «miroir» devient bientôt «mise en abîme» lorsque Toine et Zette sont appelés à se joindre à une troupe de théâtre. Zette a décroché un rôle dans **La Passion du Christ: une tragédie moderne électronique** alors qu'on demande à Toine d'agir en tant que personne ressource pour critiquer le travail du groupe. L'espace scénique devient le nouveau milieu conjugal: tous les objets hétéroclites qui meublaient précédemment l'appartement des deux personnages font maintenant partie du décor théâtral. Le couple continue d'évoluer dans un univers où n'existe que la *représentation* du réel. Toine devient inséparable de la caméra vidéo avec laquelle il filme les répétitions de la pièce. Il par-

court même les rues de Montréal en filmant la vie autour de lui, «vécu» que regarde ensuite Zette, assise toute seule devant son téléviseur. La communication entre les deux époux ne se fait plus qu'à travers la médiation électronique: c'est là que se trouve la *tragédie* et non dans la pièce assez ridicule que le groupe tente de monter. Petit à petit, l'expérience s'avère trop éprouvante pour Zette qui sombre bientôt dans le mutisme sous l'oeil attentif (mais pas attentionné) de son mari — *vidéoman*. C'est ainsi que la caméra de Théberge regarde Toine regarder Zette qui s'est tu. (Dit autrement: le narrateur omniscient commente silencieusement les agissements de l'époux qui se méprend lorsqu'il croit contrôler la situation (son épouse comprise) parce qu'il la *regarde* et s'en fait le narrateur visuel.) Seule Zette semble comprendre l'impasse où ils se trouvent; son silence est aussi loquace que celui du narrateur «tout-puissant». Mais le

silence de Zette signifie aussi la perte du peu de pouvoir qu'elle possédait au sein du couple, de la troupe et de la fiction de Théberge. Qui n'a plus de *voix* se laisse *narrer*.

LES ALLÉES DE LA TERRE a tout de même une conclusion heureuse. Le dernier plan du film nous montre les deux personnages, isolés dans un décor sombre — un espace noir et vide de tout signe — où ils se retrouvent enfin face à face. Les mains de l'un caressent le visage de l'autre. Il se parle comme amant et amante. On assiste là à une reprise de la scène des retrouvailles mais, cette fois, sans que les personnages s'imposent un rituel aliénant. Le narrateur omniscient de Théberge n'intervient plus. La caméra se fait discrète et impersonnelle. Elle berce les personnages dans un cadrage ouvert. Il ne reste plus que les voix de Toine et Zette qui se parlent d'amour.



PHOTO DANIEL KIEFFER

Guy L'Écuyer et Robert Rivard, *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* de Jean Chabot (1974)

Narration excentrique

Deux policiers enquêtent sur la mort d'une jeune femme qui pourrait être la seconde victime d'un riche immigrant désaxé. Les deux limiers s'intéressent à la fois à la jeune soeur de la malheureuse et à l'ex-épouse du présumé meurtrier dont on ne retrouve plus la trace. Au plus fort de l'intrigue, un des deux policiers disparaît alors que le deuxième est pourchassé par la mystérieuse immigrante avec qui il se lie finalement d'amitié. Le détective serait-il le meurtrier que la police recherche?

Tout ce beau monde se retrouve enfin, en pleine nuit, sur le site d'une station d'essence près d'une autoroute qui mène aux États-Unis. Une bagarre sanguinolante éclate sous le regard impassible d'un Amérindien qui se retire, dégoûté, alors que les autorités décident d'arrêter le pauvre pompiste de la station.

Avant même d'être un film de fiction expérimental, *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* s'inscrit déjà en marge du cinéma québécois parce qu'il s'intéresse au genre policier, comme en témoigne la description du synopsis.¹¹ Ceux pour qui les films «à genre» ne peuvent constituer qu'un cinéma superficiel se surprennent toujours du choix stylistique de Chabot lorsqu'il apprennent que le cinéaste voulait faire de son film, un véhicule de «détraumatisation» pour les Québécois ayant passés au travers des Événement d'Octobre.¹² C'est compter sans

l'imagination et les prouesses de gymnastique intellectuelle du cinéaste car il faut bien le dire, *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* n'est pas un film policier banal. Alors que le genre peut être le véhicule idéal pour la narration classique et son discours concentré (qui tend vers une solution logique), le film frippon de Chabot vient bouleverser les règles en proposant, au contraire, un récit éclaté, insoumis et rempli d'apartés. La narration est d'emblée déconstruite et excentrique. *Excentrique*, bien sûr, parce qu'elle est bizarre et extravagante — pour ne pas dire absurde — mais aussi parce qu'elle répond à la définition première du terme qui, en géométrie, désigne une forme dont le centre s'écarte d'un point donné (définition du Petit Robert). *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* vient donc subvertir la concentricité habituelle des récits du genre (et «déconcentrer», par la même occasion, plus d'un spectateur en quête de plaisir narratif) pour mieux formuler son discours politique. Chez Chabot, «détraumatisation» et «déconstruction» ne peuvent qu'aller de pair. Subversion et humour aussi.

Ce n'est qu'après la scène d'ouverture que le spectateur remarque la stratégie du cinéaste. Dans la cantine d'un hôpital, les deux détectives s'entretiennent avec le médecin-légiste chargé de l'autopsie de la jeune femme qu'ils viennent de trouver; une scène typique de plus d'un film policier. Mais voilà que leur discussion est bientôt interrompue par deux vieilles dames qui demandent au médecin s'il n'au-

rait pas vu une connaissance à elles, hospitalisée là depuis quelques temps. La caméra qui cadrerait le trio d'investigateurs, fait alors un panoramique pour inclure le duo des importunes; narration omnisciente et impersonnelle oblige. Les dames paraissent un peu gâteuses. La plus dégourdie (interprétée admirablement par Nana de Varennes) essaie de décrire la personne qu'elles recherchent mais sa mémoire lui fait défaut, si bien que son amie doit lui souffler son «texte». Par politesse, le médecin-légiste est bien forcé d'écouter... mais si la caméra en vient ensuite à exclure les deux détectives de son cadre, c'est parce que le narrateur omniscient est beaucoup plus intéressé par les vieilles dames que par les deux héros du film. Pendant de longues minutes, le spectateur est alors convié à écouter le *récit* qu'elles ont à raconter, un récit qui n'a rien à voir avec l'intrigue du film. On s'attend bien à ce que Chabot revienne aux détectives mais il tarde tellement à le faire qu'on en vient presque à oublier leur présence. L'aparté devient plus important que l'intrigue.

On pourrait croire à un geste amusant mais gratuit de la part de Chabot si ce n'était de la nature de plus en plus philosophique ou critique de ces bifurcations. À chaque fois qu'un des détectives tente d'interroger la soeur de la dernière victime, celle-ci le force plutôt à écouter les *histoires* qu'elle a à raconter. À chaque occasion, il y a une pause dans l'action assez rocambolesque du film. La caméra cesse de se mouvoir et vient de nouveau cadrer *celle qui dit* et celui qui l'écoute. Les propos de la jeune femme tournent autour d'une auto volée puis retrouvée, de policiers incompetents, de l'amour qu'elle portait à sa soeur, de l'insensibilité des gens et de l'avenir de la race humaine et extra-terrestre. Le policier est agacé et ne comprend jamais où elle veut en venir (surtout qu'elle l'accuse, lui, de tous les crimes). Le spectateur sensible au style de Chabot peut cependant apprécier la poésie et l'intention politique de ces interventions.

Bref, le film ne s'intéresse à la narration-type du genre que lorsqu'il peut la désamorcer pour mieux ridiculiser le *corps* policier. Lorsque le détective marche dans la rue après sa première rencontre avec la soeur de la victime, son attention est attirée par quelque chose hors-champ. La caméra endosse alors son point de vue déplacé et suit, pendant un moment, la

trajectoire de son regard. Jusqu'ici la narration visuelle se met au service du héros et favorise notre identification. Bientôt, un coup de feu retentit. Chabot ne coupe pas pour revenir au détective mais laisse plutôt la caméra poursuivre sa trajectoire «socio-touristique» à travers le quartier. On peut facilement croire à une rébellion de la part du narrateur visuel tellement il est clair qu'il délaisse ses fonctions en ne se préoccupant pas du drame qui se déroule hors-champ. Lorsqu'on revient finalement au policier, il est étendu, blessé, sur le trottoir. La jeune femme qu'il vient de quitter accourt pour l'aider. Il se lève alors et l'accompagne, sans même s'interroger sur l'identité de son agresseur, comme si, à l'instar de la caméra, le personnage ne s'intéressait plus au récit.

La façon de faire de Chabot atteint son paroxysme et trouve sa justification finale dans la dernière scène alors qu'il bafoue toutes les lois du film d'action. Dans un grand moment d'anarchie libératrice et alors que tous les protagonistes se poursuivent et tirent l'un sur l'autre dans une station d'essence, le narrateur omniscient décide de ne s'intéresser qu'au personnage étranger à l'intrigue. Il cadre de près le pompiste qui tente désespérément d'enlever une tache rouge maculant la vitre d'une porte. Les autres personnages entrent et sortent du cadre, s'écrasent, à moitié mort, près du pompiste mais celui-ci n'a d'yeux que pour la tache tenace. La séquence tient à la fois des «Keystone Cops» et de Jacques Tati tout en étant plus cinglante. Au moment où le pompiste réussit à faire partir la tache rouge sang — en faisant de la porte vitrée un magnifique vitrail multicolore — les policiers l'inculpent de crimes qu'il n'a pas commis. L'évocation des abus de pouvoir durant les Événements d'Octobre est à peine voilée.

Le regard critique le plus important du film appartient cependant au personnage de l'Amérindien qui observe la scène finale, confortablement assis dans son auto. Pour la première fois, la caméra de Chabot cadre le visage d'un personnage, de face et en gros-plan. Les yeux rivés sur l'objectif, l'Amérindien semble *nous* regarder. Le moment est étrange et embarrassant pour le spectateur qui devient soudainement conscient du rôle qu'il joue, assis confortablement (lui aussi) dans la salle de projection. Chabot achève alors de désamorcer tout ce qui pourrait encore ressembler à une narration classique dans son film. La

conscience du spectateur ne peut plus se retrancher derrière l'illusion d'une identification quelconque avec les héros. Lorsque le plan s'achève enfin et que l'Amérindien ordonne à son chauffeur de partir, le spectateur ne peut pas ne pas comprendre que le dégoût qui se lit sur le visage de l'homme est adressé à notre société. Le rire devient jaune et UNE NUIT EN AMÉRIQUE se termine avant la promesse d'une aube nouvelle.

Narrations oubliées

LES ALLÉES DE LA TERRE, UNE NUIT EN AMÉRIQUE, ON EST LOIN DU SOLEIL, OÙ ÊTES-VOUS DONC?, RÉJEANNE PADOVANI et L'AMOUR BLESSÉ témoignent de l'époque où une certaine expérimentation narrative était encouragée, ou du moins permise, dans les longs métrages de fiction québécois. Mais qui, du grand public, peut encore se souvenir de ces films? Ils ne figurent pas au programme des cinémas de répertoire et, mis à part le film de Denys Arcand, ne se retrouvent pas non plus à la grille horaire de Radio-Québec ou de Radio-Canada. Bien sûr, la critique spécialisée et les milieux académiques s'intéressent toujours à l'oeuvre de Groulx, de Leduc, de Lefebvre et d'Arcand mais quand est-il question du «film policier» de Chabot? Et qui se souvient d'avoir vu LES ALLÉES DE LA TERRE? Projeté quelques temps au Pavillon de l'ONF à Terre des Hommes lors de sa sortie, le film de Théberge a vite sombré dans l'oubli... c'est-à-dire dans les ar-

chives de l'ONF, d'où il ne peut être retiré que si un cinéphile téméraire accepte de déboursier les frais requis de 40 dollars! Avis aux contribuables...¹³

Que s'est-il passé? Pourquoi ces films ont-ils «disparu» et pourquoi notre cinéma de fiction a-t-il choisi une voie résolument plus conventionnelle depuis lors? La réponse est à la fois sans mystère et complexe. Bien sûr, le problème en est un de distribution. Premièrement, il semble qu'une fois terminés, certains de ces films ont perdu la confiance de leurs producteurs. C'est certainement le cas d'UNE NUIT EN AMÉRIQUE. Lorsqu'il présenta son film aux membres de la SDICC, Chabot vit sortir le président de la société, M. Gratien Gélinas, 20 minutes après le début de la projection. Il était hors de lui et tempestait contre le long métrage, qu'il jugeait incompréhensible. Faute de se voir octroyer une dernière subvention, la sortie du film fut retardée.¹⁴ On le sait, les cinéastes québécois sont souvent à la merci des organismes accordant des subventions. Un projet peut être accepté par un jury mais être mis en veilleuse ou sur les tablettes par un administrateur. Il semble que l'expérimentation narrative ne fut pas longtemps populaire auprès de nos institutions de financement cinématographique.

Le cas d'OÙ ÊTES-VOUS DONC? et d'ON EST LOIN DU SOLEIL est différent. Produits par l'ONF, ces films ont eu la chance de faire valoir leurs mérites artistiques: ils ont connu un certain succès



Mouffe et Christian Bernard, OÙ ÊTES-VOUS DONC? de Gilles Groulx (1968)

d'estime sur le circuit des festivals. Comment expliquer alors qu'ils aient mal été distribués commercialement? Les distributeurs auraient-ils été incommodés par la portée idéologique des deux films? On comprend qu'il doit être difficile de vendre *ON EST LOIN DU SOLEIL*: un film sur le frère André où il n'est directement question de lui que dans le prologue filmé. Il est assurément plus aisé de distribuer une biographie romancée qu'une transfiguration plutôt subversive du sujet. Il en va de même pour le film de Groulx. Au départ, un long métrage de commande sur la chanson populaire au Québec — un sujet facilement exploitable — *OÙ ÊTES-VOUS DONC?* déborde du cadre proposé pour formuler un constat virulent de la société québécoise. On se rappellera d'ailleurs que le titre original du film était *OÙ ÊTES-VOUS DONC, BANDE DE CÂLISSÉS?* Voilà un cri qui, par sa formulation et sa colère, ne peut que situer les interpellés et l'interpellant dans un cadre d'interaction politique. Rares sont les distributeurs qui veulent s'associer de trop près à de tels «produits». À un degré moindre, le problème s'applique aussi à *RÉJEANNE PADOVANI* et *L'AMOUR BLESSÉ*.

Quant au film de Thériège, on l'a expliqué, il est «mort» à peine sorti. Sa narration était-elle trop différente? Pas assez accessible? Voilà bien le mot magique des distributeurs. Or, bien sûr, malgré le rythme enlevant d'*OÙ ÊTES-VOUS DONC?*, le «suspense» dans *ON EST LOIN DU SOLEIL*, l'appel au ludique dans *LES ALLÉES DE LA TERRE*, les intrigues amoureuses dans *RÉJEANNE PADOVANI*, l'humour d'*UNE NUIT EN AMÉRIQUE* et l'actualité du sujet de *L'AMOUR BLESSÉ*, ces films demeurent différents; peut-être trop pour être jugés accessibles, surtout ceux de Thériège et de Chabot. Ces oeuvres ont été réalisées par des cinéastes de plein pied dans la modernité au moment même où, malheureusement pour eux, l'industrie québécoise du cinéma se mettait à rêver sérieusement de rentabilité. Le Québec n'ayant pas un bassin de population assez important pour qu'on y trouve à coup sûr un large public intéressé à consommer des films d'art et d'essai, c'est tout naturellement que les distributeurs se sont mis en quête de succès populaires, incitant les producteurs à tourner des fictions plus conventionnelles. On voulait et on veut toujours, des films sachant «raconter une histoire» avec, dans



Esther Auger, *ON EST LOIN DU SOLEIL* de Jacques Leduc (1970)

l'ordre, un début, un milieu et une fin. L'implication de la télévision, au niveau du financement, n'a fait que cimenter cette tendance depuis une dizaine d'années. De nos jours, plusieurs subventions ne sont octroyées qu'aux films qui se destinent au petit écran. Nos institutions encourageaient-elles l'autocensure artistique?

Quoiqu'il en soit, l'expérimentation narrative a, pour ainsi dire, disparu des longs

métrages de fiction québécois. Gilles Groulx, Jacques Leduc, Denys Arcand, Jean Pierre Lefebvre et plusieurs de leurs contemporains se sont assagis. Jean Chabot s'est tourné vers le documentaire et André Thériège n'a plus réalisé que des courts et des moyens métrages. Le sphinx peut-il vraiment renaître de ses cendres? ●

JOHANNE LARUE

1/ Un jugement partagé par *Positif*, janvier 1970, et *Films and Filming*, janvier 1970, p. 19.

2/ Bonneville, L., «On est loin du soleil» dans *Séquences*, no 68, février 1972, p. 39.

3/ L.C., «Les allées de la terre ou l'art de ne rien dire» dans *Québec Presse*, 1 juillet 1973.

4/ Bellounis, H., «Un Z timide» dans *Le Devoir*, 27 octobre 1973.

5/ Leroux, André, «L'aliénation: de Richer/Héroux à Lefebvre/Chabot» dans *Le Devoir*, mercredi 26 avril 1975, p. 20.

6/ Mathieu, Monique, «De l'hermétisme à petit budget» dans *Montréal Matin*, 25 avril 1975, p. 25.

7/ Tremblay, D., «La solitude des consommateurs de média» dans *Le Dimanche*, 13 mars 1976.

8/ Jutras, Pierre, «Images d'ici; les fictions québécoises» dans le catalogue du *Festival international du nouveau cinéma de Montréal 1982*.

9/ La nature particulière de l'expérimentation dans *RÉJEANNE PADOVANI* et les films de Jean Pierre Lefebvre, fait l'objet d'études distinctes dans le présent numéro de *Copie Zéro*.

10/ Il existe cependant deux articles fort intéressants qui analysent en profondeur *OÙ ÊTES-VOUS DONC?* et *ON EST LOIN DU SOLEIL* dans une optique proche de celle qui nous intéresse. Il s'agit de «Montage/Freinage/Emballage» de Denis Bellemar (pour le film de Groulx) et «Un parti pris d'écriture» de Yves Lacroix (pour le film de Leduc), tous deux publiés dans *Copie Zéro*, no 14, décembre 1982.

11/ Dans le genre, Denys Arcand avait déjà réalisé *LA MAUDITE GALETTE* en 1971, une exploration de la pègre québécoise (un milieu qu'il utilise de nouveau dans *RÉJEANNE PADOVANI*) mais il faudra attendre *LES YEUX ROUGES* (1982) et *POUVOIR INTIME* (1986) d'Yves Simoneau pour retrouver un cinéaste s'intéressant autant que Chabot aux conventions génériques.

12/ Propos de Jean Chabot recueillis par Léo Bonneville dans «Entretien avec Jean Chabot», *Séquences*, no 79, janvier 1975, p. 9.

13/ Les cinq autres films sont un peu plus faciles à trouver. *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* est distribué par Cinéma Libre, mais en 35 mm seulement et *L'AMOUR BLESSÉ*, en 16 mm, par Lapointe Films. *OÙ ÊTES-VOUS DONC?* est disponible gratuitement mais seulement sur copie 16 mm, à la filmothèque de l'ONF. On peut visionner une copie vidéo d'*ON EST LOIN DU SOLEIL*, au Centre de documentation de la Cinémathèque québécoise et *RÉJEANNE PADOVANI* passe assez régulièrement à la télévision.

14/ Propos de Jean Chabot recueillis par Léo Bonneville, «Entretien avec Jean Chabot» dans *Séquences*, no 79, janvier 1975, p. 9.

Johanne Larue est chargée de cours à l'Université Concordia. Elle collabore régulièrement à la revue *Séquences*. Sa maîtrise porte sur la narratologie du fantastique à travers l'oeuvre *THE SHINING* (roman et film).

Harel, Forcier et Noël :

une étrange contamination du réel

Le rapprochement que nous faisons ici des oeuvres de ces trois réalisateurs n'est pas, au premier abord, d'une indéniable évidence. Le lien que nous établirons n'a cependant rien de fortuit. Il est déjà présent, sans pourtant n'être jamais nommé, dans les nombreux articles de presse publiés à la sortie de ces productions dans les salles. Pour L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE (André Forcier, 1976) on parle d'humour noir.¹ Pour AU CLAIR DE LA LUNE (André Forcier, 1982) Arthur Lamothe, dans un texte magnifique, se réfère à Buñuel, Dali, et qualifie le film de longue poésie de l'absurde.² On parle de dadaïsme pour ZEUZÈRE DE ZÉGOUZIE (Jean-Guy Noël, 1970) et TU BRÛLES... TU BRÛLES... (Jean-Guy Noël, 1973) se voit attribuer les qualificatifs de prétentieux et sans logique par des critiques.³ Noël répond à ses détracteurs que son film est «... très près de la poésie, à la frontière du réel et de l'irréel, du conscient et de l'inconscient.»⁴ Mais l'analyse la plus juste malgré le regrettable jugement de valeur qu'elle porte en soi est due à un des membres du jury de l'Institut québécois du cinéma qui, après un troisième refus d'un projet de Pierre Harel, avait écrit: «Le film québécois aurait plus besoin de films épiques que de films oniriques et freudiens».⁵

Rêve, conscient, inconscient, absurdité, humour noir, le lien se précise et cette étrange contamination du réel a pour nom: le surréalisme. Le mot n'est pas entendu ici au niveau de la dimension «automatisme psychique» que l'on retrouve dans la définition stricte du processus créatif surréaliste, «Surréalisme: n.m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»⁶, la mise en forme cinématographique interdisant toute équivalence avec l'écriture automatique. «Je crois, dit André Breton, à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.»⁷



Gabriel Arcand, Louise Francoeur, Janine Lebel, TU BRÛLES... TU BRÛLES... de Jean-Guy Noël (1973)

C'est plutôt dans cette phrase qu'est le véritable point d'ancrage de nos trois hommes avec le surréalisme. L'«esprit» surréaliste se retrouve chez eux, en effet, dans l'utilisation qu'ils font de procédés et de thèmes chers aux surréalistes.

Le merveilleux

«Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la «haine du merveilleux» qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.»⁸ C'est en ces termes qu'André Breton célèbre une des dimensions les plus importantes du surréalisme. Dans les films de nos trois réalisateurs, le merveilleux peut n'apparaître que par petites touches, tel l'arrivée du magicien au dépotoir dans BULLDOZER (Pierre Harel, 1975). Présence qui n'est justifiée d'aucune manière dans la diégèse et qui crée un moment de pur divertissement. Ou bien cette scène qui suit dans laquelle un rat vient mordre la jambe du père. Ces séquences servent à créer un climat fantastique, équivoque.

Mais le travail sur le merveilleux se généralise davantage dans d'autres oeuvres. Pour TU BRÛLES... TU BRÛLES... Jean-Guy Noël utilise le mime, les marionnettes, la mise en scène théâtrale. Il donne à son héros le rôle de meneur de jeu, c'est Gabriel qui monte lui-même le film que nous voyons à l'écran.

Le film qui assimile le plus complètement tous les éléments disponibles à la création du merveilleux demeure AU CLAIR DE LA LUNE d'André Forcier. Tout d'abord, par le choix de ses deux personnages principaux, Bert et Franck. Ils sont la véritable représentation du couple de bouffons, le clown blanc et son auguste: Franck l'albinos, rusé et flamboyant, Bert le boiteux, sympathique et crédule. En ce qui concerne le traitement, la scène de présentation de l'Albinie par Franck à son nouvel ami Bert est exemplaire. Comme un personnage disneyen, notre albinos vole dans les airs au-dessus des toits. Un projecteur de poursuite est dirigé sur lui. Notre homme disparaît puis réapparaît dans l'espace. Derrière lui des effets spéciaux simulent une aurore boréale et colorent notre homme en bleu. La bande sonore donne à la voix de Franck, lorsqu'il bouge

dans l'espace, un effet d'amplification. Finalement, manipulant l'espace, Forcier déplace Bert qui regarde la scène dans la ruelle près de la station-service jusque devant le restaurant où s'échine le propriétaire, tel un personnage burlesque du cinéma muet, sur son bocal de cornichons. Cet escamotage ne s'explique pas dans le récit. Encore moins l'arrivée de Franck qui surprend Bert en pleine contemplation du ciel. AU CLAIR DE LA LUNE est l'exemple parfait du conte pour adultes. «Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus.»⁹

L'inconscient: ses fantasmes et ses pulsions

«Quelle raison, je le demande, raison tellement plus large que l'autre, confère au rêve cette allure naturelle, me fait accueillir sans réserve une foule d'épisodes dont l'étrangeté à l'heure où j'écris me foudroierait?»¹⁰ Pour le surréaliste, le rêve est le révélateur par excellence de l'incon-

scient. Au cinéma surréaliste, le rêve n'existe plus, il est devenu réalité. Ainsi, ces personnages de lumière vivent intensément toutes leurs pulsions sans qu'ils soient frappés du moindre interdit: meurtre, violence physique et sexuelle, destruction compulsive, sexualité marginale.

Le meurtre gratuit de la Sainte par les deux policiers dans LE RETOUR DE L'IMMACULÉE CONCEPTION (André Forcier, 1971), ainsi que celui de Marie par Armand, l'étranglement de la strip-teaseuse par Peanut dans BULLDOZER et celui de Diane par Raymond dans NIGHT CAP (André Forcier, 1974) et finalement la tentative d'assassinat de Polo s'achevant par le meurtre d'un innocent, dans L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE, ces crimes sont commis pour des raisons futiles et avec un sang-froid déconcertant.

La frustration et la violence des rapports sexuels caractérise le cinéma de Harel, qui présente un «mâle» incapable d'une véri-

table communication avec la femme et détruit tout sur son passage: c'est Peanut réduisant à néant le «shaft» de mine, excédé par l'attitude désinvolte de Solange, dans BULLDOZER; ou encore, dans VIE D'ANGE (Pierre Harel, 1979), Elvis violent Star Morgane, la menaçant lors de la longue montée de l'escalier, et devant tout de même lui faire face malgré la peur, incapable de fuir; on retrouve le même signe d'impuissance dans CONTRECOEUR (Jean-Guy Noël, 1980) où le mari abandonné ne trouve d'autres moyens pour retenir sa femme que de la violer.

Les rapports sexuels dits délinquants dans notre société sont ici célébrés avec une bonne dose de paillardise: notons l'inceste gaillard de BULLDOZER, la petite Amélie prête à tout pour l'amour d'un chat dans BAR SALON, (André Forcier, 1973) et la généreuse Rita, la «p'tite commune» du RETOUR DE L'IMMACULÉE CONCEPTION, disponible à tous les amoureux du sexe.



Michel Côté, l'albinos d'AU CLAIR DE LA LUNE de Marc-André Forcier (1982)

PHOTO P. BEAUDIN, J. CARON

Climat onirique

Ce climat onirique, comme nous l'avons déjà vu, fait partie dans une certaine mesure de la très grande majorité des films de nos trois cinéastes. L'utilisation de certains thèmes et procédés techniques a amené en douce une contamination du réel. Il est cependant d'autres films où cette contamination a pris la forme d'une véritable épidémie. Ici l'intention de bousculer les règles établies de l'art cinématographique est clairement affichée. La réalité est remise en question. Le fantasme est roi et maître.

Ainsi ZEUZÈRE DE ZÉGOUZIE est un pur jeu dadaïste. Tout y semble absurde. Un personnage, juché sur un arbre, pêche dans le vide. Un autre se promène sur une trottoir dans la neige. «Disons que ZEUZÈRE DE ZÉGOUZIE, dit Jean-Guy Noël, au niveau de sa signification, n'a pas beaucoup d'intérêt. Il s'agissait, à ce moment-là, de jouer avec le matériel cinématographique. ... Ce sont des idées pures et celles émises dans un plan n'ont souvent rien à voir avec celles qui précèdent ou suivent ce plan.»¹¹

Bien qu'il ne soit pas dans l'esprit dadaïste, le rêve, dans TINAMER (Jean-Guy Noël, 1987) fait partie intégrante du film. On sait très bien qu'il vient de l'esprit de Tinamer stimulé par les histoires que lui raconte son père. Cependant la représentation des fantasmes de l'enfant est montrée au spectateur comme étant la réalité filmique, jusqu'à la découverte du véritable métier exercé par Di Portanquo. À cet instant Tinamer cesse de rêver pour intégrer la réalité du monde qui l'entoure. Jean-Guy Noël utilise plusieurs techniques d'animation afin d'illustrer l'imaginaire de Tinamer. Il intègre aux personnages filmés, des couleurs appliquées sur la pellicule et des éléments dessinés. Des objets s'animent seuls, bougent au ralenti ou disparaissent, imprégnant le film d'un climat onirique tout à fait particulier.

Dans GRELOTS ROUGES SANGLOTS BLEUS (Pierre Harel, 1987), le réalisateur joue sur l'ambiguïté, le paradoxe. L'atmosphère baigne dans l'équivoque. Suivant trois modes présentés successivement mais qui se recoupent à certains moments, ils nous propose une réflexion sur le couple. En un premier temps, nous assistons à une dramatique avec comédiens dont la représentation est résolument théâ-

trale: décors, maquillages, costumes et éclairages stylisés, personnages caricaturaux, pulvérisation du temps et de l'espace. Dans un deuxième temps, nous voyons Harel et deux critiques cinématographiques échanger des propos qui semblent tout à fait de l'ordre du documentaire traditionnel: le réalisateur défend son film devant la critique. Cependant un petit élément vient semer le doute dans l'esprit du spectateur sur la véracité de ce débat: Harel se met lui-même en scène à la fin de cet échange en allant embrasser une fille dans les toilettes. Finalement, dans un troisième temps, des artistes-peintres expliquent, en les réalisant, leurs tableaux. Ici Harel semble travailler sur le vif comme au cinéma direct: caméra à l'épaule, les artistes ont la parole. Les trois sections sont montées de telle manière qu'elles suggèrent un ordre chronologique, les tableaux des artistes illustrent les différentes sections de la dramatique, elle-même entrecoupée par les séquences avec les critiques. Encore ici le doute s'insinue dans ce bel agencement du temps. Harel dit aux critiques qu'il compte refaire certains tableaux de la dramatique, l'a-t-il fait? Est-ce que nous voyons les mêmes scènes que les critiques ou celles vues précédemment par les artistes? L'onirisme provient ici de l'impossibilité de distinguer le vrai du faux.



Sarah-Jeanne Salvy et Gilles Vigneault, TINAMER de Jean-Guy Noël (1987)

Absurdité et humour noir

«Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile.»¹² Cette phrase de Lautréamont montre que l'écriture automatique des surréalistes créait de bien étranges poésies, l'assemblage de mots disparates n'ayant pas comme but principal de faire sens.

Bien que différente dans son processus créatif, il existe une forme importante de poésie de l'absurde dans les films d'André Forcier, semblable à certains égards à celle des surréalistes. L'un des meilleurs exemples est le long texte du tableau du RETOUR DE L'IMMACULÉE CONCEPTION (L'Immaculée Conception est aussi le titre d'un recueil de textes surréalistes écrits par Breton et Éluard.) intitulé: Le stock room. Les deux protagonistes qui, pendant presque toute la scène transportent des boîtes, énumèrent une liste de noms de personnes qui, selon eux, n'ont «pas été callées». Ces dialogues ont, en soi, un sens clair; c'est dans la répétition de ceux-ci ad nauseum et leur totale inutilité dans la diégèse que ces textes prennent toute leur véritable valeur d'inepties poétiques.

Mais l'absurdité ne se situe pas que dans les textes des films de Forcier. Toutes ses constructions dramatiques sont aussi bâties d'après un faux-semblant de réalisme narratif. On suit bien l'histoire de certains personnages mais le récit ressemble beaucoup plus à un collage de situations qu'il ne suit une réelle progression diégétique. Il ne faut pas chercher une quelconque rationalité de la part des personnages. Ils suivent leurs instincts, posant des gestes sans motifs apparents. Le réalisateur semble faire sienne l'opinion de Breton qui critique certains romanciers et leur désir de tout expliquer: «L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu, au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments.»¹³ Dans NIGHT CAP, le prétexte est la mort du père. La majorité des scènes du film sert à créer une parodie de la rituelle visite des parents au salon funéraire. Rien de tout cela ne sert cependant à amener la scène finale où, dans un excès de jalousie totalement imprévisible, Raymond se précipite sur Diane, son ancienne maîtresse, pour l'étrangler. De façon semblable, dans BAR

PHOTO PIERRE DURY



PHOTO CLAUDE BLANCHARD

Luc Matte et Magdaléna Gaudreault, GRELOTS ROUGES SANGLOTS BLEUS de Pierre Harel (1987)

SALON, les derniers jours d'un débit de boissons servent de prétexte. L'auteur nous amène continuellement à nous éloigner du sujet principal par des digressions dans le récit: l'histoire entre Robert et la petite Amélie, les scènes à propos du test de grossesse, etc.

Forcier adore simuler de faux liens qui ne mènent nulle part. Il prend ainsi un malin plaisir à surprendre son spectateur afin de le rendre disponible à l'inattendu. À cette fin, les procédés varient: c'est l'utilisation d'un objet, la boîte à musique dans LE RETOUR DE L'IMMACULÉE CONCEPTION, c'est la présence inopinée et répétée de l'outremangeuse dans L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE, ou encore le désamorçage d'un moment dramatique (au travail de L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE un personnage raconte une interminable histoire).

Toutes les oeuvres de Noël, Harel et Forcier ne sont pas également imprégnées de l'esprit surréaliste. Certaines en sont franchement dépourvues, comme TICUL TOUGAS (Jean-Guy Noël, 1975), bien que le récit tourne autour du rêve californien du héros.

Forcier est le cinéaste dont l'oeuvre est la plus «contaminée». Elle constitue un univers en soi. Chaque nouveau film n'est que

la suite du précédent par l'unité d'atmosphère créée. Son esthétique est celle du simulacre de la réalité. Faux dialogues réalistes, faux personnages sortis d'une fausse sous-couche du lumpen prolétariat, fausse réalité du récit qui va-et-vient en tous sens. Faux jeu réaliste des comédiens qui se révèle n'être qu'un anti-jeu dépourvu d'émotions. Comme les surréalistes «spécialistes du simulacre»¹⁴, Forcier profite de cette illusion de réalisme pour nous offrir une vision nihiliste et parodique des choses.

Au contraire de Forcier le monde de Harel est en perpétuelle révolte. Impulsifs et passionnés ses personnages laissent éclater de façon brutale leur propre impuissance. Les émotions sont exacerbées. Lui aussi jongle avec le vrai et le faux, que ce soit en bâtissant un monde plus réel que nature comme dans BULLDOZER et VIE D'ANGE, ou en jouant à cache-cache avec la fiction et le documentaire comme dans GRELOTS ROUGES SANGLOTS BLEUS.

Le monde de Jean-Guy Noël quant à lui en est un d'échappatoires. Grâce au rêve, ses héros fuient un univers stérile: vers la Californie, vers la campagne ou la ville ou tout simplement dans leur imagination. Noël utilise plus que Forcier et Harel tous les ressorts offerts par les techniques cinématographiques pour traduire les rêves.

Que ce soit par l'animation dans TINAMER ou ses expériences sur l'intégration au récit de différentes formes artistiques comme dans TU BRÛLES... TU BRÛLES...

Malgré leurs différences et leur extrême originalité, il est évident que ce qui lie les oeuvres de Noël, Forcier et Harel est un même esprit surréaliste. À des degrés divers certes, mais de façon constante. Au premier abord ces films peuvent sembler sans danger, à la limite de l'hyperréalisme ou du réalisme poétique, mais ce qui y grouille s'appelle provocation, rejet d'une certaine esthétique du beau et du bon goût, ridiculisation de nombreuses institutions — ce qui peut expliquer, partiellement, la très grande difficulté qu'ont ces trois cinéastes pour faire financer leurs productions.

Il faut voir dans cet esprit original qui anime nos trois hommes, «le désir de passer outre à l'insuffisante, à l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal»¹⁵, le désir d'aller vers les terres inconnues que recèlent l'inconscient et l'imaginaire.

LINE BOUTEILLER

- 1/ Article de Jean-Pierre Tadros dans *Le Jour* du 19 mai, 1976.
- 2/ Article d'Arthur Lamothe dans *Format Cinéma* du 21 mars, 1983.
- 3/ Un exemple entre plusieurs autres, l'article de Robert Lévesque, dans *Québec-Presse* du 15 avril, 1973.
- 4/ Texte de Jean-Guy Noël sur son film dans *Cinéma Québec*, vol. 2, nos 6-7, mars-avril, 1973.
- 5/ Cité dans l'article de Serge Dussault dans *La Presse* du 11 février, 1983.
- 6/ *Manifestes du surréalisme*, André Breton, Éd. Gallimard, folio/essais, p. 36.
- 7/ *Idem*, p. 24.
- 8/ *Idem*, p. 24-25.
- 9/ *Idem*, p. 26.
- 10/ *Idem*, p. 23-24.
- 11/ *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Léo Bonneville, éd. Paulines, Mtl, 1979, entretien avec Jean-Guy Noël, p. 650.
- 12/ Cité dans *Les manifestes du surréalisme*, p. 50.
- 13/ *Manifestes du surréalisme*, p. 19.
- 14/ Propos de J.B. Pontalis dans la préface du livre de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, éd. Gallimard, coll. Idées nrf, Paris, 1971, p. 18.
- 15/ *Manifestes du surréalisme*, p. 74.

Après des études en communication, Line Bouteiller travaille présentement à une recherche, pour sa maîtrise, portant sur l'aspect ethnographique des films du Père Lafleur.

Fragments autobiographiques

Genre hybride, le film autobiographique québécois pousse ses jeunes racines dans une terre fertile en expérimentation. En effet, l'équilibre précaire maintenu entre la fiction et le documentaire dans les films à caractère intimiste amène les cinéastes à redéfinir les catégories traditionnelles. D'une part, comme l'a déjà souligné Jean Mitry, «le film documentaire, simple 'constat' de valeur essentiellement informative ou instructive deviendrait quelque jour une oeuvre d'art, accordant un pouvoir exaltant à la seule façon de voir les choses ou de les rapporter relativement entre elles.»¹ D'autre part, l'intrusion de la fiction dans le documentaire contamine les territoires spécifiques du réel et de l'imaginaire, questionnant dès lors notre perception du monde et des choses. De plus, l'apport du je dans ces films fait éclater la frontière qui sépare l'objectivité de la subjectivité. Par l'amalgame de ces diverses expériences formelles, le film autobiographique devient une voie privilégiée pour explorer différentes avenues du langage filmique.

La focalisation du récit sur un je réel modifie les techniques narratives du documentaire. Elle ouvre la porte à une plus grande subjectivité et amène une recherche vraiment personnelle. Pour lancer cette étude de films intimistes, un bref rappel de la définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune s'avère nécessaire. Le théoricien a circonscrit les limites du genre en précisant qu'il s'agit d'un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.»² Cette définition suggère déjà la nécessité d'une recherche formelle. Lejeune élimine d'abord toute écriture morcelée et non structurée où le discours l'emporterait sur le récit. Dans la reconstitution d'une vie, la synthèse doit l'emporter sur l'analyse. Une structure narrative s'impose donc. De plus, comme les souvenirs personnels se conjuguent toujours au passé, le temps présent est a priori rejeté. Le singulier aussi serait de rigueur puisque la recherche d'une vérité personnelle nécessite un retour sur soi qui exclut par définition le point de vue pluriel. Et la mention «en prose» semble suggérer que

la place pour la recherche artistique est plutôt mince. L'écriture autobiographique serait une écriture au degré zéro.

Alors un je qui veut se raconter au cinéma, trouver un sens à sa vie, pose le problème de la vérité des faits narrés et surtout de la part du réel dans un récit qui ne peut que déformer la réalité parce que la recherche formelle que la représentation entraîne interdit toute mimesis. Le monde et ses représentations ne participent pas du même ordre. «On ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage).»³ Et le cinéma est un art complexe, constitué de plusieurs moyens d'expression conjugués. Le langage cinématographique «opère avec l'image des objets»⁴ et ne peut pas représenter le réel, mais peut le démontrer en le transposant. Contrairement à la littérature, un je qui veut se raconter au cinéma ouvre grandes les portes de l'expérimentation formelle. Comment s'effectuent ces transpositions dans les films québécois des années 80? Chaque cinéaste semble avoir trouvé une façon de communiquer sa réalité.

Pour tourner *AU RYTHME DE MON COEUR*, Jean Pierre Lefebvre utilise une vieille Bolex à ressort qu'il pose à l'occasion sur son genou en guise de trépied. De décembre 1980 à janvier 1983, il enregistre sur celluloid des images de sa famille et de ses amis. Il filme aussi des plans qui résultent d'une recherche esthétique, concrétisation de plusieurs ateliers de cinéma auxquels il participe dans différentes villes du Canada durant les trois années de tournage. Lefebvre veut réaliser un film dans le dépouillement cinématographique le plus complet. C'est pourquoi il annonce en début de générique qu'il s'agit d'un film réalisé «sans montage». L'ordre des plans au moment de la projection devrait correspondre à celui de l'enregistrement. Mais, ne serait-ce que pour donner une cohérence au film, un certain montage s'avère nécessaire.⁵ Parfois, l'expérimentation s'impose au réalisateur sans qu'il l'ait cherchée. Une scène tournée en accéléré provoquant un effet comique fort à propos aura été engendrée par une insuffisance de lumière. En opposition aux images qui ont été filmées au jour le jour, le texte qui relie ces frag-

ments visuels est tellement construit qu'il trahit le recul de l'auteur. Plusieurs phrases ont été écrites au futur. En voici quelques exemples: «Voici Tilan, il est mort quelques jours plus tard» dit Jean Pierre Lefebvre au début de son film en présentant un chat. Plus tard, il dira en parlant de sa femme, Marguerite Duparc: «Dans six mois, elle succombera à l'érosion du temps.» Le cinéaste s'exprime également au passé: «Et naquit Maria-Simone.» Cette écriture n'est pas celle d'un journal. *AU RYTHME DE MON COEUR* n'est pas une suite de confidences morcelées. Il s'agit plutôt du retour d'une conscience sur son passé, d'un récit où l'auteur cherche la vérité sur sa vie. Lefebvre raconte la vie des siens et se questionne relativement au rythme et à la lumière. Il vit «quelque part entre les images de la réalité et la réalité des images». L'expérience personnelle du cinéaste se mêle donc à une recherche artistique.

La structure de *VOYAGE EN AMÉRIQUE AVEC UN CHEVAL EMPRUNTÉ* de Jean Chabot, bien que très différente de celle du film de Lefebvre, ne correspond pas non plus aux règles du documentaire traditionnel. Ce qui ne devait être au départ qu'un documentaire dans le cadre d'une série sur l'américanité est devenu une fiction sur le pays mythique, sur l'Amérique fantastique. Chabot intercale à l'intérieur des véritables charnières du récit de voyage des catalyses qui viennent bouleverser le rapport du réel à l'imaginaire. Les souvenirs d'enfance, l'apocalypse de fantaisie et les rêves nocturnes s'intègrent à la réflexion de l'homme qui part pour le plaisir de penser librement. Étrangement, sa réflexion se conjugue toujours au présent. «Le nouveau monde est au présent, explique-t-il. J'y trace les signes d'un conte pour exorciser l'angoisse. Mais le réel est là, toujours pressant, toujours prenant.» Le présent parfois historique fait basculer le passé dans un aujourd'hui qui rend l'imaginaire plus tangible que le réel. Le passé du récit n'est pas toujours celui de Chabot. C'est souvent celui d'un peuple parfois mohawk, parfois québécois, parfois américain. Le futur aussi peut devenir présent. Chabot imagine un samedi matin, premier jour du troisième millénaire. Le cinéaste cherche à voir ce que sera l'ave-



PHOTO PIERRE CRÉPO

VOYAGE EN AMÉRIQUE AVEC UN CHEVAL EMPRUNTÉ de Jean Chabot (1987)



PHOTO CHRISTOPHER RENSING

JOURNAL INACHEVÉ de Marilú Mallet (1982)



MOTHER TONGUE de Derek May (1979)

nir du Québec face à une américanisation grandissante. Ce pays qui tient les rênes du monde est perçu comme une menace. Et les craintes de l'avenir se focalisent autour d'un fils à naître dans quelques mois. Le documentaire qui ne devait être qu'un constat politique, écologiste et nationaliste s'est transformé en une recherche personnelle, une «hantise de remonter au nom réel des choses... à l'origine de tout et de soi (afin) d'échapper à tout ce qui se défait et s'affadit.» Ici la quête personnelle dépasse la reconstitution autobiographique. Le cinéaste ne comprend pas seulement son passé, il se transforme. Son regard change. Au retour de son voyage mythique, le cinéaste rencontre son fils et ce faisant découvre ses racines. Il n'aura plus besoin de partir. Il est désormais heureux tel Ulysse à la fin de son odyssée.

Comme les deux films précédents, JOURNAL INACHEVÉ de Marilú Mallet pervertit les normes traditionnelles du documentaire. La cinéaste rejette la pseudo-objectivité du genre pour explorer à fond des espaces plus subjectifs. Le film qui devait être au départ un échange de lettres entre deux cinéastes a été construit à partir d'une séquence assez intense, celle d'une dispute entre Marilú et son mari. C'est la montée de l'émotion qui a justifié le choix des plans au montage. Il est à noter que le montage sonore a été réalisé en même temps que le montage visuel et non pas après, contrairement à ce qui se fait en général. Afin de se libérer des formes traditionnelles du documentaire, Marilú Mallet ne réalise aucune entrevue. Elle présente des mises en situation inspirées de la réalité. La cinéaste expliquera avoir voulu «construire une fiction avec un documentaire — du documentaire au sens où les personnages sont des personnes réelles, de la fiction par la construction et le traitement.»⁶ Très peu de scènes ont été filmées en son synchrone. La plupart du temps, il y a coupure entre le son et l'image. Et une large place est laissée au monologue intérieur. Texte qui tient davantage de l'autobiographie que du journal intime, en ce sens qu'il ne se construit pas au jour le jour, mais plutôt après coup autour d'une dramatisation fictive, JOURNAL INACHEVÉ est également un documentaire sur l'intégration des immigrants au Québec. Ici encore le singulier rejoint le pluriel; Marilú Mallet a dû vivre cet exil pour être en mesure d'en parler d'une façon très personnelle.

Un autre film réalisé par un cinéaste né ailleurs, Derek May, lie des problèmes intimes à une réflexion plus vaste. Par sa forme, *MOTHER TONGUE* est probablement le film qui s'apparente le plus au journal intime. L'écriture y est fragmentée. Elle intègre aussi des home-movies, souvenirs de familles et des photos du passé. Légèrement teinté d'autobiographie à cause du regard parfois rétrospectif de son auteur, *MOTHER TONGUE* est difficilement classable parmi les genres intimistes. Par ailleurs, de tous les films du corpus faisant l'objet de cet article, il est peut-être celui qui correspond le moins aux normes traditionnelles du documentaire, en particulier par l'absence d'un texte neutre livré par un narrateur omniscient. Outre le souci personnel de découvrir les racines de Patricia et Derek, il n'y a guère de thème plus objectif, si ce n'est l'interrogation de May au sujet de la distinction des deux cultures québécoises d'avant le référendum. L'intégration de ce sujet à la vie familiale est tellement subtile, tellement subjective qu'un spectateur de la fin des années 80 peu soucieux des conflits sociopolitiques de la précédente décennie ne capte des propos du cinéaste qu'une crise d'identité vécue par un couple. Toutefois, le message social est bien présent. À l'instar des films de Chabot, Lefebvre et Mallet, celui de May est une mosaïque de formes et de propos qui s'inscrit sous le signe du renouveau cinématographique québécois des dix dernières années.

Les cinéastes québécois qui ont réalisé des films autobiographiques utilisent le je pour se désigner. Le remplacement de la troisième personne par la première souligne le rôle de la mémoire. La remémoration du passé dans la révélation du sens d'une vie rend possible l'expression d'une subjectivité qui se fait malgré tout de façon cohérente et suivie. Le film devient, au fil du récit, un miroir que le cinéaste tend à son public, un miroir où chacun voit sa propre image se constituer, où le je se définit. Le spectateur est alors renvoyé à lui-même et de ce fait son attitude devant l'oeuvre qui lui est présentée se modifie. Il ne se sent plus obligé d'écouter religieusement la voix qui révèle une vérité à accepter à tout prix. Je pourrais dire à la suite de Roland Barthes: «Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe: Je cours, je saute, je lève la tête, je replonge.»⁷ Bien que j'abandonne

parfois le cinéaste parce que je veux goûter un moment précis, son film se déroule toujours devant moi. Ce sont ces décrochages, ces brèches dans le récit qui rehaussent la valeur du film et surtout le plaisir du spectateur. Lorsque je parle de plaisir, je pense au plaisir du texte qui «vient évidemment de certaines ruptures»⁸ comme l'a déjà souligné Barthes lui-même. D'un côté, il y aurait la culture, le bon usage, de l'autre, la destruction, la mort du langage. Mais ni «la culture ni sa destruction ne sont érotiques; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient»⁹ et qui éloignent le récit du pur mimétisme, de la copie conforme du quotidien et du degré zéro de l'écriture. Dans *JOURNAL INACHEVÉ*, il faut attendre la scène de la dispute pendant laquelle Marilú s'exprime en français alors que Michael Rubbo utilise l'anglais, pour découvrir une faille dans la reconstitution du réel. L'espace d'un instant Marilú ne peut plus contenir ses pleurs. Elle ne parle plus français, mais adopte l'anglais en se réfugiant dans les bras de son mari. C'est dans l'éclatement de la mise en scène que le personnage se montre enfin dans toute sa vulnérabilité. La réalité ne se dévoile pas de la même manière dans *MOTHER TONGUE*. De façon paradoxale, la vérité du quotidien pourra être livrée uniquement parce qu'un des deux personnages centraux du film est une comédienne. Derek May expliquait au journaliste du quotidien *The Gazette* que «the film's quasi-documentary approach was only made possible because Nolin is a professional actress, able to phrase her reflections in such a way that they command attention while remaining totally natural.»¹⁰ Ce film autobiographique qui en théorie devrait transpirer la sincérité, a pu être réalisé sous cette forme parce que Patricia Nolin est une comédienne professionnelle et qu'elle sait rester naturelle malgré les contraintes techniques inhérentes au tournage. Il faut savoir jouer pour avoir l'air vrai. Chez Lefebvre et Chabot, on ne joue pas. On reste presque toujours derrière la caméra. La voix est quasiment le seul lien qui me maintient en contact avec la personne même du cinéaste. L'absence visuelle du personnage central du film hypertrophie ma perception auditive. Et cette voix que j'entends oriente mon regard à l'intérieur des images et m'informe du rapport qu'entretient l'auteur avec son passé.

Le caractère auto-référentiel de ces films autobiographiques et l'introversio

poétique permet l'expression de la subjectivité du narrateur. En assumant cette subjectivité qui les amène à présenter de fréquentes catalyses, les auteurs de films autobiographiques me renvoient à moi-même. Ils éveillent parfois de vieux souvenirs, d'anciennes angoisses et quelques fabulations d'enfant face à l'inexpliqué. Le passé redevient présent et l'autre se fait mien. On comprend alors pourquoi la vérité des faits est moins importante que celle des sensibilités. Le caractère unique de l'être désigné par le je, qu'il soit fictif ou réel devient crédible par l'expérience commune. Le singulier de l'expérience du personnage rejoint le pluriel des expériences des spectateurs. Chacun de ces films est l'introduction d'un questionnement qui arrive dans la vie des cinéastes à une période riche en expériences personnelles et esthétiques. Davantage que de simples documentaires ou de pures fictions, ces films autobiographiques sont l'amorce d'une nouvelle voie expérimentale pour le cinéma québécois. ●

SYLVIE BEAUPRÉ

1/ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Paris Seghers, 1974, p. 161, (Cinéma 2 000)

2/ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

3/ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 22.

4/ Christian Metz in Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Ed. Universitaires, Encyclopédie universitaire, vol. 2, 1963, p. 414.

5/ Voir à ce sujet le texte de Pierre Jutras «Au rythme de mon coeur. Caméra-je et delecteur», *Copie zéro* no 30, p. 10.

6/ Marilú Mallet, *Journal intime filmé (projet de film)*, mémoire de maîtrise ès arts, département d'histoire de l'art (programme d'études cinématographiques), Université de Montréal, 1985, p. 75.

7/ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 22.

8/ *Ibid.*, p. 14.

9/ *Ibid.*, p. 15.

10/ Derek May in Dave Chenoweth, «Human realities are discussed in Mother Tongue» in *The Gazette*, 26 janvier 1980.

Sylvie Beaupré a déjà obtenu une maîtrise en études françaises. Sa maîtrise en études cinématographiques porte sur le problème de l'adaptation cinématographique à partir d'une analyse narratologique de *KAMOURASKA*.

Jean Pierre Lefebvre:

au rythme de son coeur

Introduction à l'oeuvre

Les films de Jean Pierre Lefebvre s'accumulent comme les enfants d'une grande famille: chacun est lui-même mais tous partagent le même air. Malgré une discontinuité apparente, de multiples liens rapprochent et situent ces vingt et quelques films les uns par rapport aux autres. Déjà, en 1967, après *IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA*, on pouvait observer que «si Lefebvre ne reprend pas de film en film les mêmes personnages ni ne prolonge les mêmes actes, un réseau (...) où jouent entre eux des éléments formels et rythmiques, se développe pourtant et fonde une continuité.»¹

Continuité, réseau, puzzle, mosaïque: mots que l'on retrouve constamment dans le discours critique sur les films de Lefebvre. En 81, presque un an après la sortie de *AVOIR 16 ANS*, Peter Harcourt constate: «So it is too that to see all his films aids us enormously in understanding individual achievements.»² Michel Euvrard, cinq ans et trois films plus tard, parlera de «l'archipel Lefebvre»³. Oeuvre: «Ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur.»⁴ Chaque nouveau film de Lefebvre vient s'emboîter en un endroit précis que forme l'oeuvre. S'il y a une continuité, cependant, ce n'est pas dans le giron sécuritaire de la répétition et de la facilité: prolongement et continuité, mais aussi recherche et exploration.



Louise Cuerrier, *L'AMOUR BLESSÉ* de Jean Pierre Lefebvre (1975)

Une question de langage

Cette continuité et cette recherche se développent d'abord au niveau d'une utilisation particulière du langage (cinématographique): le «COMMENT?». «We have to learn his language.»⁵ Déjà en 70, à propos de *LA CHAMBRE BLANCHE*, Dominique Noguez parlait «d'un nouveau langage cinématographique».⁶ À propos du même film, Michel Brûlé note que «l'écart entre le monde du discours et le monde de l'image s'accroît»⁷, constat qui sera développé — précisé — 15 ans plus tard par Michel Euvrard qui fera un rapprochement entre le cinéma de Lefebvre et celui de... non, pas Godard, celui de Bresson pour qui «l'image ne doit être une représentation, elle doit être un signe.»⁸

Retour à Lefebvre: *l'image-signé*, l'image à double signification qui, en plus de présenter un représenté, permet un commentaire sur ce contenu. Dans *LES FLEURS SAUVAGES*, les reprises légèrement modifiées en noir et blanc de séquences déjà présentées une première fois en couleur illustrent bien ce procédé: il y a accroc dans la continuité du discours, le

spectateur se sent interpellé⁹ mais, en réalité, c'est au niveau de l'émetteur qu'il s'est produit un changement (Qui? Quoi? À qui?...). C'est un peu comme si le cinéaste s'emparait de l'instance narrative et se glissait derrière l'écran pour dire au spectateur, peut-être: n'oublie pas, mon frère, qu'en même temps coexistent «les images de la réalité et la réalité des images».¹⁰ Les exemples sont nombreux dans l'oeuvre de Lefebvre de l'intrusion de l'auteur dans son discours filmique. Souvent, même il s'empare de la bande sonore: après l'image-signé, le son-signé.

Le premier plan (2'15'') de *L'AMOUR BLESSÉ* nous montre un pare-brise d'auto balayé sans arrêt par les essuie-glace et à travers lequel défilent, à l'arrière-plan, les lumières multicolores d'une rue: la voiture s'enfonce dans la nuit. Une voix: «Jour et nuit, sur des milliers de postes privés de radio, l'Amérique parle, l'Amérique se confie, confie ses problèmes, ses angoisses...». La voix de Lefebvre, son style pamphlétaire, même type d'intrusion pour exposer, juste avant le générique, ce dont il sera question dans le film.

La durée des plans (un autre signe) est sans doute la principale caractéristique des films de Lefebvre: «plans étirés»¹¹ ou «extended sequence-shot».¹² Avec LA CHAMBRE BLANCHE, c'est «comme si Lefebvre obligeait son spectateur à vivre et à penser en images».¹³ De façon plus générale, en images et en sons. Souvent, par différents moyens dont la longueur des plans, Lefebvre interpelle lui-même le spectateur, (se) pose une question, l'invite à réfléchir sur ce qu'il voit: dans cette optique, «the extended takes gives us time not only to experience an action but also time to think about what we may be feeling.»¹⁴

Le plan qui nous montre Louise prendre un bain, dans L'AMOUR BLESSÉ, offre un bel exemple de cette «durée dilatée à l'extrême».¹⁵ À l'arrière-plan, Louise, de dos, dans le bain (cadrage assez serré); à l'avant-plan, en gros plan, la radio sur un tabouret. Pendant six minutes (Comolli parlait d'une «rhétorique de l'insistance»¹⁶), Lefebvre entraîne le spectateur

par les oreilles dans un montage aussi baroque qu'impertinent qui imite, copie peut-être parfois, mais jamais ne caricature ce qu'on peut entendre sur les ondes de certaines radios: les Expos; Blue Bonnets; la cinquième de Beethoven; les journaux jaunes; encore la cinquième; l'indicatif du poste; «Confidences de la nuit» et son thème musical; les conseils et souhaits de M. Lachance, l'animateur; un voyage au Mexique; le spaghetti de Mambo Pizza; l'appel d'un chauffeur de taxi qui désire acheter un terrain en Floride pour sa retraite et finit par gagner un microsillon d'André Lejeune; une publicité Honda! Pendant six minutes, étant donné le peu d'informations visuelles et la présence du poste récepteur en gros plan, le spectateur en vient à complètement oublier Louise¹⁷ et non seulement se trouve forcé d'écouter, mais suit avec une certaine fascination l'itinéraire qui lui est proposé. Pendant six minutes, encore une fois, c'est Lefebvre qui s'adresse au spectateur pour lui proposer une réalité-à-réfléchir.

Leitmotiv

Parallèlement à une continuité au niveau du langage (au sens strict du mot) se développe chez Lefebvre ce qu'on pourrait être tenté d'appeler une certaine thématique: ce sont plutôt des traces qui, par leur récurrence, leur répétition, deviennent des signes peu préoccupés par la distinction fond/forme. C'est pourquoi le mot *leitmotiv* semble mieux convenir pour regrouper ces motifs, ce réseau qui se développe et se précise de film en film.

La notion de dualité, de bi-polarité, de complémentarité est à la base de l'un de ces motifs qui se dégagent de l'oeuvre: «l'électricité n'existe qu'avec un négatif et un positif. Nous n'existons qu'avec un intérieur et un extérieur.»¹⁸ Déjà en 69, Lefebvre avait exposé très clairement cette préoccupation dans LA CHAMBRE BLANCHE: «Hymne à la dualité (...) Dialectique très simple, qui régit le film entier et ses oppositions (ville/campagne;



IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean Pierre Lefebvre (1967)

PHOTO MICHEL SAINT-JEAN

homme/femme, etc.)»¹⁹ Qui régit, aussi, l'oeuvre entière de Lefebvre.

On peut retrouver cette dualité au niveau de la structure même des films: dans MON AMIE PIERRETTE, «tout le mouvement du film est contenu dans son premier plan et se résorbe dans le dernier.»²⁰ Les mêmes auteurs constatent d'ailleurs que «cette facture esthétique peut se retrouver dans tous les films de Lefebvre: le premier plan énonce l'idée, le film devient une sorte de variation sur cette idée et le dernier plan en constitue la résultante.»²¹ LES FLEURS SAUVAGES se développe exactement de cette façon: ouverture avec un gros plan du bouquet de fleurs sauvages; (Simone défait le bouquet/Simone refait le bouquet) fermeture, avant le générique, sur un gros plan du bouquet. Entre les deux, il y a eu mouvement, il y a eu changement: tolérance... «To be or not to be, this is the question; to love or not to love, this is the answer» dira Pierre. Paradoxalement, L'AMOUR BLESSÉ, qui possède au contraire une structure fermée sur un espace clos et stable, est un film sur la violence. Violence extérieure, qui s'exprime à plusieurs niveaux, qui empêchera Louise de manger, alors qu'elle n'a qu'à ouvrir la porte pour recevoir la pizza qu'elle a commandée par téléphone: l'intérieur et l'extérieur.

Le couple (homme/femme), enfin, incarnation au sens du terme de la dualité, nous ramènera à la notion de continuité d'où nous sommes partis, mais cette fois-ci à l'intérieur de l'oeuvre. Il y a beaucoup de couples dans les films de Lefebvre: «Déjà une dominante des neuf premiers films nous permet une hypothèse plus optimiste: la présence à l'intérieur d'une collectivité statique d'un couple, homme et femme, incarnation d'un mouvement.»²² Dans LES FLEURS SAUVAGES, Pierre et, surtout, Michelle représentent bien ce mouvement, ce désir de changement.²³ Rappelons leur conversation sur la galerie, le dimanche soir, à propos de la «farce plate» de Pierre. Michelle: «P't'être parce que d'une certaine façon je ressemble de plus en plus à maman, pis j'aime pas ça. (...) Claudia non plus un jour pourra p't'être pas m'changer. (...) J'peux pas changer maman comme ça du jour au lendemain.» Pierre: «Moi non plus c'pas facile de m'changer moi-même.» Dynamique du couple, donc, mais surtout de Michelle: réaction presque violente à la menace de l'immobilisme («Telle mère,

telle fille», lui avait dit Pierre). Dans LA CHAMBRE BLANCHE, Anne disait à Jean: «Toi, tu penses trop aux choses qui n'arrivent pas.» Ce à quoi il répondait: «Tu penses trop aux choses qui arrivent.» Michelle rêve à des choses qui semblent ne pas arriver: ce sont pourtant des choses qui arrivent qui créeront la dynamique du film. Comme Abel dans IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA, elle voudrait changer le cours des choses mais c'est le cours des choses qui, après une semaine, aura changé Michelle, et sans doute Simone.²⁴ Qu'importe, il y aura eu changement. Et le changement est vital: comme dit Simone, «Ça fait drôle de penser au passé quand y reste juste le présent et que le futur peut se terminer n'importe quand.» Mort. Vie et mort. Vie ou mort:

Claudia:

— «Penses-tu que j'avais devenir une grand-maman moi aussi?»

Éric:

— *Nounoune, faut qu'tu soye une maman avant.*

— *Mais on peut tu être une maman pis pas avoir d'enfant?*

— *Ben oui, mais si t'as pas d'enfant tu pourra pas être grand-maman.*

— *Ben oui, si j'suis une maman...*

— *Ben non, si t'es une maman pas d'enfant.*

— *Ouf! C'est compliqué...»*²⁵

Dans LA CHAMBRE BLANCHE, Lefebvre donne une clé: «To build the world / Just the two of us / And three one day / Maybe baby». Vie ou mort: continuité. La veille du pique-nique où on racontera comment chaque couple présent s'est formé, Michelle lit: «... seules les femmes peuvent engendrer la vie...». Marguerite Yourcenar, récemment, suggérait que la femme pourrait comprendre mieux les phénomènes de la vie et de la mort, parce qu'elle a toujours été plus près d'eux que les hommes. Le lundi, à la poterie, Michelle termine son oeuvre, que Lefebvre ne laisse pas voir au spectateur: «J'pense que j'va appeler ça *Le triangle maternel*. Remarque que j'pourrais l'appeler *D'une mère à l'autre*.»

Si «MON AMIE PIERRETTE (...) révèle surtout à l'état pur le conflit qui oppose trois générations»²⁶, LES FLEURS SAUVAGES révèle plutôt le lien qui unit trois générations. Et encore une fois, la femme «offre l'image d'une immanence vitale luttant contre toute corrosion, elle for-

me le pôle positif de ce couple».²⁷ Continuité: à l'intérieur et de l'extérieur. ●

MICHEL BESSETTE

P.S. S'il a fallu ou si l'on a pu, souvent, situer cette analyse à la suite d'autres recherches effectuées auparavant, s'il y a continuité au niveau des méta-langages, c'est peut-être, encore une fois, signe de la continuité inscrite dans l'oeuvre.

1/ Jean-Louis Comolli, «L'île», in *Cahiers du cinéma*, #194, oct. 1967, p. 58.

2/ Peter Harcourt, *Jean Pierre Lefebvre*, Ottawa, Institut canadien du film, 1981, p. 46.

3/ Michel Euvrard, «Souvenirs de l'archipel Lefebvre», in P. Leboutte, *Cinéma du Québec*, Belgique, Yellow Now, 1986, p. 17.

4/ *Petit Robert*, 1985, p. 1302.

5/ P. Harcourt, *ibid.*, p. 46.

6/ Dominique Noguez, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Jour, 1970, p. 195.

7/ Michel Brûlé, «Introduction à l'oeuvre cinématographique de Jean Pierre Lefebvre, cinéaste et Québécois», in Renald Bérubé et Yvan Patry, *Jean-Pierre Lefebvre*, Montréal, P.U.Q., 1971 p. 58.

8/ M. Euvrard, *ibid.*, p. 18.

9/ Un peu comme il peut l'être par le Belmondo de Godard qui se retourne et s'adresse directement à lui. 10/ Jean Pierre Lefebvre dans *Au rythme de mon coeur*.

11/ Christian Rasselet, «Présentation», in *Jean Pierre Lefebvre*, Montréal, C.Q.D.C., Cinéastes du Québec, #3, 1970, p. 10.

12/ P. Harcourt, *ibid.*, p. 58.

13/ M. Brûlé, *ibid.*, p. 58.

14/ P. Harcourt, *ibid.*, p. 58.

15/ C. Rasselet, *ibid.*, p. 10.

16/ J.-L. Comolli, *ibid.*, p. 58.

17/ En réalité, le bruit de l'eau du bain vient nous rappeler sa présence à quelques reprises.

18/ Jean Pierre Lefebvre, in Léo Bonneville, *Le cinéma québécois*, Montréal, éd. Pauline + A.D.E., 1979, p. 551.

19/ D. Noguez, *ibid.*, p. 194-195.

20/ Louise et Yvan Patry, «À propos de quelques dualités», in R. Bérubé et Y. Patry, *ibid.*, p. 71.

21/ *ibid.*

22/ *ibid.*, p. 83.

23/ Il y a un autre couple dans LES FLEURS SAUVAGES, celui de Michelle et son ancien mari, Alain Dubuc, versant négatif du couple Michelle/Pierre, qui n'est pas sans rappeler l'ex-couple de Louise et son mari dans L'AMOUR BLESSÉ. Il suffit d'ailleurs de porter attention à la lecture de la lettre de Dubuc à Michelle, faite par celle-ci en voix off, pour y voir la même violence que l'on retrouve dans L'AMOUR BLESSÉ.

24/ Pierre dit quelque part: «T'sé Michelle, c'est pas toujours drôle d'être coincé entre toi pis ta mère.»

25/ Dialogue entre Claudia et Éric dans LES FLEURS SAUVAGES.

26/ C. Rasselet, *ibid.*, p. 12.

Michel Bessette est professeur de cinéma et de français au Cegep Saint-Jean-sur-Richelieu. Sa maîtrise portera éventuellement sur le cinéaste Jean Pierre Lefebvre.

Histoire et contrepoint dans les oeuvres récentes de Jacques Leduc

dédié à la (Société de Conservation du Présent)

*«Le chroniqueur qui narre les événements sans distinction entre les grands et les petits, tient compte, ce faisant, de la vérité que voici: de tout ce qui jamais advient rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Certes, ce n'est qu'à l'humanité délivrée qu'appartient pleinement son passé. C'est dire que pour elle seule, à chacun de ses moments, son passé est devenu citable. Chacun des instants qu'elle a vécus devient une citation à l'ordre du jour — et ce jour est justement le dernier».*¹

Au seuil immobile entre le passé et le présent où toujours nous nous maintenons, le retour en arrière et la rétrospection sont les conditions épistémologiques qui s'imposent à celles et à ceux pour qui l'histoire n'est pas un continuum nommé progrès. Ils procèdent de celles et de ceux pour qui l'histoire officielle comme idéal et comme positivité tend à dissimuler du présent tout ce qui le définit comme le moment du péril; celui de voir tomber le passé aux mains du conforme et donc du silence.

La signifiante épopée de reconstitution de l'histoire à travers ses manifestations minoritaires s'oblige donc avant tout à une déconstruction de l'histoire dominante. Cette dernière, dans une stratégie visant à faire mentir le présent, ignore systématiquement les signes minoritaires du passé. Il n'est pas sans intérêt par ailleurs de noter que l'imposture du présent s'affirme toujours par une mise en apparence, par un illusionnisme du passé comme de l'avenir.

La volonté d'actualiser les signes minoritaires du passé dans et par la représentation cinématographique est une tentative paradoxale qui, pour amplifier un espace et un temps raréfié, doit utiliser un mode de représentation qui s'est distingué, plus souvent qu'autrement, par l'illusionnisme de ses créations et l'inauthenticité de ses images. L'enjeu d'une amplification des signes minoritaires par la représentation cinématographique appelle donc une stratégie qui à partir de la diversité et de la fragmentation des grands discours, s'affirme et s'affine dans la réactualisation et la citation. C'est là que se dessine le discours libérateur qu'interpelle l'avenir pour un présent qui se conçoit comme le temps du péril.

Si nous avons choisi certaines oeuvres récentes de Jacques Leduc, nommément ALBÉDO et CHARADE CHINOISE, c'est que nous y retrouvons des préoccupations fondamentales face à l'histoire et face à la représentation cinématographique. Par ailleurs il nous semblait que le caractère expérimental des formes données par Leduc (et par Renée Roy dans le cas d'ALBÉDO) à ces deux films dont les sujets sont indéniablement historiques, peut nous permettre de saisir et de comparer ceux-ci à l'aune d'une expérimentation non-exclusivement esthétique, ou en tout cas d'une teneur esthétique indissociable d'un discours critique.

On peut résumer ALBÉDO en le définissant d'abord et avant tout comme une tentative filmique d'empêcher l'oeuvre du photographe et archiviste David Marvin de sombrer dans le silence et dans l'oubli. Et il y a dans le film un renvoi significatif à établir entre la surdité véritable de David Marvin et celle trompeuse parce qu'officielle de l'histoire. «Étant donné que je ne pouvais pas entendre les sons d'aujourd'hui, je me suis réfugié dans le silence du passé.» Voilà comment, à travers la lecture de son journal personnel, nous est introduit le personnage de David Marvin dans ce métier d'archiviste où constamment viennent le hanter l'histoire d'un espace, d'une ville dans la ville que fut Griffintown. Ce silence du passé auquel renvoie la voix-off du personnage, s'apparente au silence de cette conception dominante de l'histoire ne voulant pas définir ses véritables événements, ses véritables participants et ses véritables enjeux. Une conception de l'histoire à laquelle viendra s'opposer dans ALBÉDO d'une part, le travail de Marvin pour sauver et colliger les traces historiques de Griffintown et,

d'autre part, la stratégie textuelle qu'adoptent Leduc et Roy en regard de leur sujet.

C'est ainsi que va s'inscrire dans le film une adéquation entre la surdité de David Marvin et la mise en scène de ses relations au monde, notamment avec sa femme (interprétée par Luce Guilbeault), où les cinéastes font jouer les codes théâtraux du cinéma muet. Notons que dès le début du film, nous sommes introduits à l'espace privé et au personnage de David Marvin dans la double énonciation d'une action dramatique (son suicide) et du caractère fictionnel que va revêtir le personnage à l'écran. En effet, le décor excessivement minimal du lieu de cette action nous laisse explicitement voir que le récit où nous sommes conviés est celui d'une reconstitution. Cependant, ce qui la différencie de toute autre reconstitution, c'est qu'elle refuse d'entrée de jeu la part naturelle et réaliste dévolue à la fiction dominante. La séquence introductive vient donc, en un sens, éliminer d'ALBÉDO et de son économie du récit, dans cette part fiction qui va être une de ses parties constituantes, toute identification potentielle du spectateur devant cette re-présentation du personnage de Marvin. Il faut également noter que cette dénégation de l'identification et cette distanciation s'inscrivent aussi dans la part directe où le couple Paule Baillargeon/Pierre Foglia improvise des discussions (en synchro) nettement marquées par la vacuité. Par cette façon de travailler la bande-son et la bande-image, les cinéastes remettent ici en question la prise directe du réel et la synchronisation des images et des sons. Ils opposent une représentation du réel qui se conçoit comme transparence (synchro et homogène), à une représentation du réel qui se construit (désynchronisée et hétérogène).

L'identification potentielle du spectateur est également déviée par la dimension historique que confèrent ici les cinéastes à leur sujet. En effet, la structure narrative s'affirme dans le montage parallèle présentant l'histoire personnelle de Marvin (part fiction) et l'histoire collective de Griffintown (part document). Une énonciation parallèle qui s'alimente de l'échange constant entre ces deux niveaux, par un effet qui n'est pas sans rappeler le titre même du film. L'albédo est en effet la règle de calcul de diffraction de la lumière. Ici, la diffraction est adoptée comme une stratégie textuelle qui permet un échange sémantique entre les différents matériaux utilisés (reconstitution fictive, films d'archives et utilisation du direct), et entre les multiples niveaux de discours (personnel, duel, collectif). C'est en ce sens que nous attribuons à Leduc et Roy une conceptualisation des matériaux historiques qui vient contredire non seulement l'empathie dramatique du sujet, mais également l'attitude historiciste qui se contenterait d'additionner les faits linéairement. À l'inverse d'une vision historique continue, ALBÉDO nous propose cette vision construite qui a pour résultat de révéler (au sens photographique du terme) à même la vie et le travail de David Marvin, l'espace et la vie d'un quartier maintenant disparu.

De fait, les sons et les images nous font entendre et voir, par la dissémination des matériaux, cette réciproque influence entre l'histoire personnelle de Marvin et celle, collective, de Griffintown. La voix-off du personnage proclame : « Mon histoire commence avec Griffintown... ». C'est là que s'ancre, à même le récit, le concept d'un travail du corps socio-politique sur le corps individuel de Marvin et sur le corps historique et géographique de Griffintown. Ce concept vient en effet tramer tout le récit qu'en font Leduc et Roy. D'une part, et comme nous l'avons signalé un peu plus haut, par l'inscription de cette problématique à même la bande-son et la voix-off : « Mon corps déchiré par tous ces médecins et ces hommes politiques... » ; d'autre part, par la bande-image où viennent alterner les plans du chemin de fer défigurant Griffintown et ceux d'une opération chirurgicale.

Cet impérialisme du corps social et politique sur le corps individuel et géographique qui s'affirme donc par des images qui exposent l'idée de « progrès ». Progrès scientifique et industriel ; essor économique qui aliène de l'écriture historique



Luce Guilbeault et Jean-Pierre Saulnier, ALBÉDO de Jacques Leduc et Renée Roy (1982)

dominante toute une vie (celle de Marvin) et tout un espace (celui de Griffintown). Car ce continu historique et ce soi-disant progrès de l'ensemble collectif sont finalement pris à parti par la stratégie textuelle qu'adoptent Jacques Leduc et Renée Roy. Le temps diégétique d'ALBÉDO ne procède pas d'un continuum narratif ; il s'affirme par la projection/construction de plusieurs niveaux de voix ; donc à partir d'un éclatement de la structure narrative traditionnelle. C'est cela qui permet aux auteurs de citer les signes aliénés du passé, en même temps que d'inclure, en contrepoint, les improvisations du couple Bailargeon/Foglia et l'inscription d'un présent qui dialectiquement s'énonce comme le lieu immobile du passage de l'histoire.

Si ALBÉDO offre une structure hétérogène et un agrégat d'images et de sons, c'est que le film conçoit et représente son personnage, David Marvin, en situant « (...) les places du sujet dans l'épaisseur d'un murmure anonyme »². Le montage des images et des sons qu'une hétérodoxie dynamise, ne porte pas en soi un déterminisme sémantique ; il vient simplement suggérer une multiplicité de lieux singuliers qui, associés par les bandes filmiques, peuvent permettre à un discours caché d'énoncer d'autres lieux singuliers.

En fait, ce discours caché n'appartient à personne parce qu'il appartient au mul-

tiple et qu'il vient faire contraste à l'utilisation de la voix-off qui, elle, s'associe au personnage de Marvin. Le discours caché des images et des sons n'appartient à personne parce qu'il ignore la position omnisciente du narrateur. La multiplicité des voix contribue à rendre la discontinuité d'ALBÉDO d'autant plus troublante qu'elle s'affirme malgré la présence de cet élément homogène qu'est la voix-off. Si parfois la voix-off nous guide vers l'établissement de correspondances visuelles et sonores, celles-ci sont par ailleurs constamment mises en péril par une stratégie de la diffraction. C'est par cette stratégie où constamment s'annule, dans le défilement de la bande-image et de la bande-son, la position d'un spectateur privilégié et où, par contre, se propose une pluralité indifférenciée de lectures, que s'imprime la conception non-illusionniste du récit filmique et du récit de l'histoire pour laquelle optent Leduc et Roy. Car il s'agit bien pour les cinéastes d'imprimer quelques données essentielles sur le rapport entre la réalité et sa représentation. La représentation demeure probablement l'interrogation la plus essentielle d'ALBÉDO ce film complexe où abondent les renvois aux processus de la reproduction technique : photographies, films, imprimeries et livres.

Comment les témoignages du passé qu'inscrit cette reproduction technique peuvent-ils déborder sur le présent et sur l'avenir et que peuvent-ils réfléchir de ce passé? Comme l'écrit Walter Benjamin:

«Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient d'originellement transmissible, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme ce témoignage même repose sur cette durée, dans le cas de la reproduction, où le premier élément échappe aux hommes, le second — le témoignage historique de la chose — se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose»³

Dans ALBÉDO, les différents médiums de reproduction intégrés à l'image et au son viennent témoigner de cet enjeu de la perte d'authenticité auquel les cinéastes vont répondre par une structure paratactique. Le titre du film, la prépondérance qu'y jouent la lumière et la diffraction de la lumière dans la stratégie textuelle et la réflexion historique qui la concerne, nous font penser que l'hétérogénéité de ses éléments et leur juxtaposition constante ne témoignent pas uniquement d'un souci formel, mais qu'ils proposent également une structure pleine où «de tout ce qui jamais advient, rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire.»⁴

Si ALBÉDO propose une vision dynamique et distanciée du sujet historique, CHARADE CHINOISE s'en démarque d'abord et avant tout par l'identification totale de Leduc avec son propos. Ce portrait du militantisme des années 60 et 70 auquel il adhère et que sa voix-off vient totaliser et décrire comme un «bilan de la désillusion», n'est pas animé de la même ferveur critique qu'ALBÉDO. Cette empathie qu'explique en partie le caractère autobiographique du récit, détourne la réminiscence du passé vers ce qui est parfois un piège pour le présent. Le nostalgique tend ici à renverser l'analyse concrète des situations concrètes en obscurcissant le présent.

À l'occasion d'une fin de semaine de la St-Jean-Baptiste organisée à la campagne par le cinéaste, une douzaine d'ancien(ne)s militant(e)s socialistes, féministes et indépendantistes se retrouvent pour faire le bilan de leurs engagements face à l'échec des causes politiques collectives et face à

l'individualisme rampant qui se manifeste dans la société actuelle. Ce bilan est en fait inscrit beaucoup plus concrètement dans deux films précédemment réalisés par Leduc et incorporés à CHARADE CHINOISE: NOTES DE L'ARRIÈRE-SAISON et LE TEMPS DES CIGALES. En effet, c'est à l'intérieur de ceux-ci que les témoignages et bilans des participants au week-end s'énoncent et s'amplifient. Ces deux films sont projetés aux participants le samedi matin et deviennent, pour nous spectateurs, des films dans le film.

Cette mise en abîme de la représentation qui est constante dans CHARADE CHINOISE et qui s'exprime notamment par la voix-off du cinéaste, vient en fait marquer la préoccupation de Leduc face à la pratique du documentaire. Dès le début, il pose le problème en ces termes: «(...) Les documentaires ne sont plus à la mode; ils imitaient la vie et deviennent, comme la vie, imprévisibles.» Cette contingence de la pratique filmique («Le hasard est plus fort que le cinéma») vient faire écho aux dilemmes politiques et individuels des ancien(ne)s militant(e)s qui forment par ailleurs la base problématique du film.

Dans NOTES DE L'ARRIÈRE-SAISON c'est un groupe d'hommes qui est le point central autour duquel s'énonce une tentative de bilan du militantisme. L'arrière-fond se dessine avec les élections de 1985 qui ont ramené au pouvoir Robert Bourassa et ancré au Québec l'idéologie du libéralisme économique. En contrepoint à ces éléments, Leduc fait le portrait d'une jeune étudiante et militante du parti néo-démocrate, Sylvie, qui devient ici la figure actuelle et problématique de l'engagement politique. Les anciens militants masculins sont plutôt enclins à caractériser leurs engagements politiques de jeunesse en termes utopiques et illusoirs. C'est le traitement formel du personnage de Sylvie par Leduc qui initie une dialectique entre les qualificatifs utilisés par les hommes au sujet de leurs engagements politiques antérieurs et l'engagement concret de Sylvie. En effet, la structure contrapuntique du montage parallèle joue ici à plein en défaveur de ce personnage et de son engagement. La séquence du meeting politique du NPD où le montage se moque, à travers le fonctionnement aléatoire d'un micro, du sérieux des propos qui y sont tenus, est en fait une stratégie qui se reporte directement sur le personnage de Sylvie.

Dans LE TEMPS DES CIGALES qui suit, l'accent est mis sur des portraits de femmes et sur leurs bilans qui, significativement, sont beaucoup plus personnels que ceux des hommes. Ces derniers font dépendre l'échec de leurs engagements sur les conditions atmosphériques de la politique internationale, donc sur la superstructure. Les femmes demeurent au niveau de l'infrastructure et sont moins déroutées par un échec de leurs propres engagements féministes et socialistes que préoccupées par la formulation d'une nouvelle praxis. Le contrepoint de ces engagements, que Leduc n'aura pas de difficulté à positionner, par le montage, de façon antithétique aux portraits des femmes, s'incarne dans le personnage de Marc, jeune négociateur spécialiste à la Bourse de Montréal.

Cette structure dialectique des deux films dans le film où viennent s'opposer les représentations des ancien(ne)s militant(e)s à celles de deux jeunes — que Leduc semble proposer comme figure d'ensemble de la jeunesse et du vide politique actuels, reportant celui-ci sur celle-là — offre à l'expérimentation formelle du matériau filmique la base nécessaire à l'énonciation d'un discours homogène (conforme) et qui ne s'entoure pas de nuances. Si les portraits sympathiques des ex-militant(e)s nous touchent et nous interpellent, c'est qu'on oppose à leurs témoignages humains des versions stéréotypées de la jeunesse et du présent. C'est d'ailleurs Sylvie elle-même, dans la discussion suivant la projection des films aux participants, qui fait une critique négative de sa propre image dans NOTES DE L'ARRIÈRE-SAISON, en la définissant comme une «une image préfabriquée». L'un des participants en parle également comme d'une «image-accessoire à une génération» qu'il va d'ailleurs qualifier d'«éteignoir». Ces témoignages, conservés dans le film, ne viennent cependant jamais remettre en question cette attitude particulière de dénigrement de la génération dite perdue et ce malgré la stratégie d'expérimentation de CHARADE CHINOISE qui renvoie à celles utilisées par le cinéma militant des années soixante-dix, notamment l'auto-référentialité du discours filmique et les discussions de groupe.

Car en fait ce dénigrement de la jeune génération est implicitement soutenu par le caractère expérimental d'une partie de la représentation de CHARADE CHINOISE. Il faut noter, par exemple, com-

bien le temps et le *passage du temps* deviennent dans le film des éléments perturbateurs non seulement du tournage comme tel, mais également de l'énonciation par les jeunes participants de leurs espoirs et de leurs aspirations. Au moment où une discussion s'amorce à l'extérieur entre un ex-militant et Sylvie, la température qui menace et le début de la pluie deviennent des éléments qui permettent au réalisateur hors-champ d'intervenir et de couper court à cette discussion où Sylvie tente de développer la critique de sa représentation dans NOTES DE L'ARRIÈRE-SAISON. C'est ce genre d'exemple qui, d'une part remet en question l'expérimentation formelle de CHARADE CHINOISE dans son rapport ambigu avec le sujet filmé et qui, d'autre part pose la question de l'intégration d'un discours homogène et dépréciatif du sujet filmé à l'intérieur d'une expérimentation qui se définit par la formule selon laquelle «le hasard est plus fort que le cinéma». Dans CHARADE CHINOISE c'est une affirmation qui par moment s'inverse et s'annule par la totalisation subjective que fait subir au matériel filmé la voix-off du réalisateur.

L'autobiographique dans le récit et son potentiel de critique du réel se devine à sa capacité de disséminer le sujet de l'énonciation dans la multiplicité qui le concerne (voir note no 2). Si ALBÉDO n'est pas un récit autobiographique, il utilise cependant le biographique à travers les écrits et les photographies de David Marvin pour disséminer le sujet, le je du personnage dans la multiplicité des éléments admis à l'image et au son. À l'inverse, la présence du réalisateur dans CHARADE CHINOISE et son auto-référentialité comme sujet d'énonciation et comme voix-off homogénéise l'ensemble des images et des discours des participants.

Contrairement à ALBÉDO, où le jeu formel d'hétérogénéité et de pluralité des signes vient incarner l'indissociabilité du passé et du présent, CHARADE CHINOISE transmet une vision de l'histoire où le passé devient un espace et un temps fermés, et le présent un lieu et un temps forclos. Le désenchantement politique, ici indissociable d'un désenchantement dans la pratique filmique («À défaut de pouvoir changer le monde, jusqu'ou peut-on filmer?» et «Ce regard me manque; regard de la transformation possible.»), est finalement pré-texte à un aplatissement du présent.

C'est ce qui donne une impression de vacuité dans l'expérimentation de CHARADE CHINOISE. L'expérimentation filmique n'est pas strictement une manoeuvre formelle et une manifestation de *l'art pour l'art* mais est partie prenante d'une visée critique et de l'interprétation du médium cinématographique comme outil de cette critique. Quand la visée critique est désarçonnée par l'instinct du conforme et du nostalgique comme dans CHARADE CHINOISE, l'expérimentation ne peut plus citer qu'esthétiquement le passé et devient obsolète.

Cet aspect dichotomique de l'expérimentation filmique dans les oeuvres récentes de Jacques Leduc et dans leurs rapports avec une histoire qui s'énoncerait par la citation des signes minoritaires du passé et du présent est révélateur; là où ALBÉDO réussit, c'est-à-dire dans la création d'une forme plurielle qui rend bien compte de l'indissociabilité des temps de l'histoire ainsi que du lien indissoluble entre l'individuel et le collectif, CHARADE CHI-

NOISE échoue par sa volonté manichéenne d'opposition entre le passé et un présent tout entier consommé par le sentiment de *la communauté perdue*⁵. C'est un bilan de l'histoire qui se résume en termes de gains et de pertes.

Que rien ne soit jamais perdu pour l'histoire est une notion essentielle à la réhabilitation de tout un passé minoré par l'histoire dominante. Elle permet également aux manifestations minoritaires du présent de gagner des lieux de pouvoir, d'investir les espaces d'où elles sont exclues à travers la (re)connaissance historique de leur généalogie événementielle et multiple. C'est en tissant des liens de résistance entre le passé et le présent que l'on parvient à dépasser la nostalgie de l'un et l'imposture de l'autre. Alors s'épuisent les discours trompeurs de victimisation; le silence et l'oubli dont ils imprègnent l'histoire. ●

ALAIN-N. MOFFAT

1/ Walter Benjamin, «Thèses sur la philosophie de l'histoire» in *Essais II*, coll. Médiations no. 241, Denoël-Gonthier, 1971-1983, p. 196.

2/ Gilles Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 17. Dans ce merveilleux texte intitulé «Un nouvel archviste est nommé dans la ville» Deleuze reprend l'idée que Foucault partage avec Maurice Blanchot d'une hétérogénéité des positions dans l'énonciation et de la non-concordance entre un énoncé et la personne qui le formule. Ce qui détermine l'identité et les positions du sujet dans l'acte d'énonciation n'est donc pas le sujet même mais la famille d'énoncés à laquelle se rattache ce qui est énoncé. Cette critique du sujet moderne liée chez Foucault à la philosophie du langage, se retrouve également chez Théodor-W. Adorno mais cette fois elle est liée à la philosophie de l'histoire: «Le sujet est le mensonge parce qu'il nie les déterminations objectives au nom de l'inconditionnalité de sa propre domination; seul serait sujet ce qui se serait débarrassé d'un tel mensonge, ce qui, puisant en soi-même la force qu'il doit à l'identité, aurait rejeté le voile qui recouvre celle-ci.» (T.W. Adorno, *Dialectique négative*, Coll. de Philosophie, Paris, Payot, 1978). Pour une analyse comparative de la critique du sujet moderne chez Adorno et chez Foucault, voir: «Foucault et Adorno, Deux Formes d'une Critique de la Modernité» in *Critique* no 471-472, août-septembre 1986, Éd. de Minuit, Paris.

3/ W. Benjamin, «L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» in *Essai II*, p. 92.

4/ W. Benjamin, «Thèse sur la philosophie de l'histoire», *op. cit.*

5/ Voir le livre de Jean-Marc Pottle (collaborateur à la réalisation de CHARADE CHINOISE) *La Communauté perdue*, coll. Études Québécoises, VLB éditeur, Montréal 1987. Il s'agit d'un bilan psychosocial des militantismes à partir d'une enquête menée auprès d'ancien(nes) militant(e)s. Parallèle au film de Leduc, ce livre s'en démarque cependant par une vision beaucoup plus nuancée de l'histoire. Ainsi, Pottle conclut en écrivant: «À chaque cycle historique, certains, voulant développer une vue altière sur l'histoire, parlent de la fin d'une époque (le déclin) ou le début d'une autre (le post-moderne). Je préfère plus simplement me situer au sein de l'histoire et, compte tenu de ce que je sais du XIX^e et du XX^e siècles, prévoir qu'une phase contestatrice succèdera à la présente phase conservatrice. Si nous renouons avec l'ensemble de notre passé, nous pourrions résister dans le présent et accueillir avec sympathie les mouvements sociaux de la prochaine décennie. Nous ne serons pas au centre de ceux-ci: ce seront encore des mouvements de jeunesse. Mais nous pourrions être des compagnons de route ou devenir des personnes-ressources au lieu d'être de ces vieux qui radotent sur leur passé et mettent en garde les jeunes sur les désillusions à venir.» (pp 133-134).

Alain-N. Moffat poursuit actuellement une maîtrise sur les manifestations autobiographiques dans certains films documentaires québécois, canadiens et américains. Il a déjà collaboré à *Cinéma Canada* et est assistant de recherche à l'Université Concordia sur un projet de programme pluridisciplinaire portant sur l'histoire culturelle gaie.

À TOUT PRENDRE:

fragments du corps spéculaire

*Narcisse périssait. De sa beauté montait
sans cesse, toute proche, son essence,
concentrée comme parfum d'héliotrope.
Mais sa loi était qu'il se vît.*

*Son amour rebovait ce qu'il perdait,
il n'était plus dans le vent ouvert contenu,
il fermait, enchanté, le cercle des figures,
et s'annulait et ne pouvait plus être.*

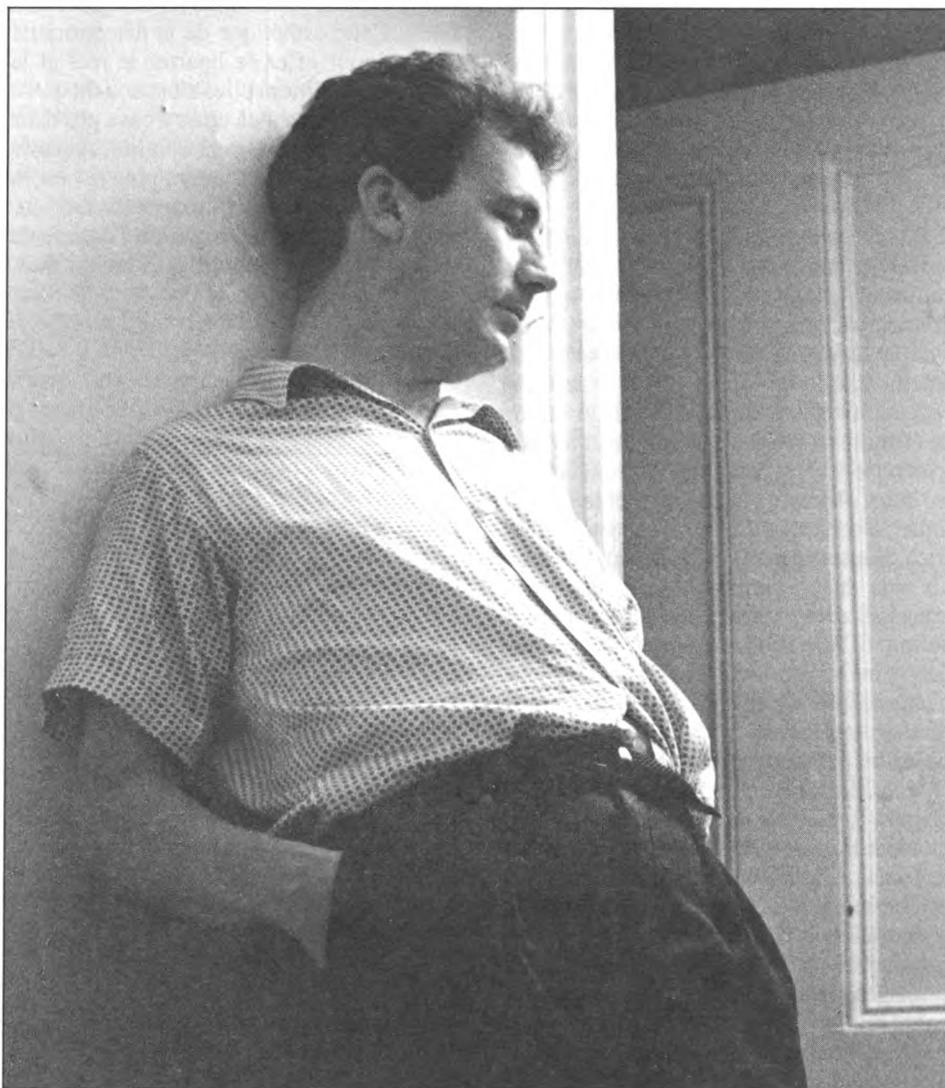
Rilke, Narcisse

S'il nous reste aujourd'hui une religion, elle est esthétique, car le narcissisme s'abrite le plus intensément dans les déploiements fugaces du sens fictionnel.

Julia Kristeva

Avec À TOUT PRENDRE, la vision réaliste du direct débouche sur un progrès formel notable qui trouve, à l'aide d'un recours fulgurant à l'expérimentation, son expression dans une représentation de moins en moins mimétique. La vie et la représentation se confondent pour former un flux unique où le mouvement de la création gouverne seul. Le mode autobiographique (représenté par les trois protagonistes réels auxquels viennent s'ajouter des figures fictives), se double d'une entreprise d'autoréférentialité par laquelle le film tente un repliement sur lui-même. Plutôt que de signifier le monde extérieur par une représentation objectivante de la réalité, Jutra signale le travail d'un corps: celui du film dans sa nudité complète, et l'auteur présent qui le révèle. Il jette les bases d'un cinéma qui s'avoue lui-même, où le travail du cinéaste est ouvertement exposé et où les constituantes physiques de l'oeuvre s'offrent comme les opérateurs du film. Desserrant le carcan de la transparence illusoire, il laisse venir au premier plan le «refoulé» du cinéma et désavoue, par l'omniprésence de l'auteur-narrateur-personnage, le point de vue providentiel de la fiction traditionnelle contre laquelle il affiche un point de vue subjectif.

À TOUT PRENDRE est un double poème méditatif, qui se clôt sur un point d'orgue: la mort comme nouveau départ. Jutra y entreprend à la fois un travail de réflexion et de confession. Son idylle avec Johanne est repensée à l'usage du film qui devient, pour l'occasion, un aveu d'homosexualité où se profile l'ombre de Narcisse visitée par Cocteau. S'effectue alors un



passage du corps dans l'oeuvre, un travail de transsubstantiation — pour employer les termes de René Payant concernant l'autoportrait —, où la volonté autobiographique s'abîme dans sa propre représentation¹. Autrement dit, le sujet et son corps disparaissent dans le processus même de leur révélation, c'est-à-dire dans la transformation du Moi de l'auteur-narrateur-personnage en image, en simulacre pur. C'est l'effet du *corps spéculaire* (le reflet du sujet qui se représente en train de se représenter) donnant à voir sa présence comme illusion. Mais en même temps c'est la découverte du Je par sa réflexion (au sens de penser aussi) qui, dès lors qu'il prête sa conscience au jeu, peut aussitôt se laisser aller au hasard de la fabulation.

L'introduction du miroir joue le rôle de relais dans le dispositif. S'y contemplant Claude est devenu l'Autre que le miroir fait de lui, en l'occurrence une image inversée — le terme inversion étant employé par Freud pour désigner l'homosexualité. L'Autre apparaît alors comme ce qui rend visible la transition du corps à sa mise en image. L'Autre c'est «le simulacre de la *mimesis*»² ou, autrement dit, la conscience de l'image, son bien-fondé.

Mais, en outre, cette conscience (très moderne) de l'image est aussi due aux mécanismes qui la rendent possible, qui lui donnent sa raison d'être, sa légitimité de simulacre avoué. Ainsi, le recours à la fragmentation de plans a priori tournés en continuité crée, à l'image du miroir brisé, des fissures qui agissent comme coupures irrationnelles³, laissant voir la frontière entre deux plans, et rendent évidente la pratique du montage. La frontière (ou l'interstice, dirait Deleuze) entre deux plans crée un vide spatio-temporel, un gouffre qui nous laisse voir de face l'illusion du monde que le film nous présente. Cette pratique a une valeur expérimentale indiscutable puisqu'elle nie une partie du temps (cassures elliptiques) ou de l'espace (cassures dans le mouvement), pour induire un rapport irrationnel entre les différentes parties qui forment le tout: les cadrages fragmentent les corps (notamment celui de Johanne au lit), les plans — même tournés en continuité — s'accumulent sur le mode d'une discontinuité assujettie à la pratique quasi systématique du faux-raccord. Ainsi révélée, la forme n'entretient plus la crédulité du spectateur et force à admettre le jeu de l'illusion de même que la présence d'un créateur. Et c'est par delà le jeu que

Jutra oblige à reconsidérer la notion de cinéma-direct de qui il tire pourtant toute sa richesse expérimentale. Car seul le tournage en direct pouvait ainsi permettre de rompre les codes habituels de la narration et d'atteindre une telle complexité au niveau du montage. Le travail de montage est en quelque sorte là pour affirmer, comme le dit Youssef Ishaghpour, «l'historicité du matériau», pour rendre évidentes les «procédures de l'oeuvre»⁴.

Cependant, ce n'est pas juste au niveau des cassures dans le temps et dans l'espace que les codes narratifs traditionnels se trouvent rompus au profit d'un travail sur le matériau: les images mentales, les fantasmes, les incursions extra-diégétiques comme la démonstration des divers états d'âme d'un jeune bourgeois, les flashbacks et l'insertion de mentions écrites concernant directement le spectateur, sont également peu soucieux du respect de la chronologie des événements supposément réels. Cette esthétique de la discontinuité a donc pour effet de heurter le réel et la narration traditionnelle; c'est une façon de montrer que la réalité ne se trouve pas dans l'illusion du mouvement continu. À partir de là on comprend d'autant plus le besoin qu'a Jutra de vouloir montrer la fabrication du film par l'intrusion de l'équipe de tournage et des appareillages techniques.

L'espace courant qui permet d'envisager les êtres et les choses à partir d'une vision transparente et soi-disant objective, se trouve du coup totalement désinvesti. Il en résulte un système consciemment discontinu et lacunaire qui tente, au moyen de tensions et de ruptures dans la forme, de désarticuler le réel de la représentation, de le morceler et d'en dégager l'arrière-fond pour qu'émergent les nombreuses possibilités offertes par l'expérience filmique. L'utilisation du hors-foyer, du grattage sur pellicule, du ralenti, de la répétition d'un même mouvement ou d'un même plan, de même que certains artifices comme le filmage à travers une prise de rayon X ou le jeu de lumière dans un miroir brisé, qui s'insèrent comme un champ de possibles inouï, indique que la représentation évolue vers une expression de plus en plus subjective, de plus en plus libre et s'éloigne de son option de départ, le réalisme factuel (fonction du direct), pour laisser surgir l'intention intellectuelle, les fondements même qui permettent à l'oeuvre de se constituer. Jutra finit par découvrir que seule compte la forme, c'est-à-dire la vérité avec laquelle le cinéma inscrit les données événementielles de la réalité dans un déroulement spatio-temporel fixé par les structures effectives du film. En un mot, il déconstruit, comme d'autres le firent avant lui (dont Godard). Cependant, chez



Jutra, c'est le prélèvement du fragment réel qui lui permet de tirer un parti expressif du support filmique que le réalisme a tendance à exclure ou à neutraliser tout simplement. Et ces fragments de réalité, Jutra les récuse, il les subvertit dans une visée de perceptibilité, voire d'exaltation du processus formel. Le film en vient donc à naviguer constamment entre le réel et la possibilité abstraite, le but de l'entreprise étant d'amener la réalité figurative de l'oeuvre à disparaître dans une sorte de *gestus*⁵ stylistique.

Ces gestus, Jutra les utilise dans l'alternative d'un dévoiement du moment cinéma-vérité de son film. On pense ici aux extraits documentaires sur le Niger, utilisés pour corroborer les fausses confidences de Johanne, elle-même noire. De là apparaît toute la symbolique portée par la femme qui, selon une interprétation formaliste, semble personnifier une affiliation avec le cinéma-vérité. Dans une même visée d'autocomplaisance stylistique qui le porte à abstraire le corps féminin (ralenti, hors-foyer, fragmentation), Jutra décontextualise les extraits documentaires et du même coup annonce la forme pour la forme. Ce qui nous amène à dire que la rupture d'ordre diégétique, celle avec Johanne, en sous-tend un autre, celle-là d'ordre symbolique, avec le cinéma-vérité. De plus, en figeant le corps de la femme en postures, en le fragmentant comme pour en nier les parties essentielles, Jutra libère un autre corps: celui potentiel, fantasmé du désir narcissique et homosexuel, celui du repli sur soi. Car c'est son propre corps qui passe par celui de l'autre: Johanne sera enceinte et Claude en la dessinant fera une sorte de spirale autour de son ventre et se désignera comme étant cet enfant: il écrira, «Moi 18 mai». Car tout sans cesse retourne à lui comme une boucle qui se boucle, comme un cercle qui se referme sur lui-même, interminable cycle de la création avec comme centre l'oeil du créateur. Et l'allusion est directe: on se rappellera la séance de photographie où une vue en contre-plongée permet aux personnages de circuler autour du cadrage à la manière d'un cercle. La figure semble en effet être déterminante dans l'oeuvre: le soleil (qui clôt la scène) et les sources lumineuses diverses y paraissent comme ses sous-entendus et rappellent, à chaque apparition, la structure du film qui se referme sur elle-même.

Ce repli sur soi découle d'une autoréférentialité filmique qui consiste en une rup-



ture avec le monde, en un élan irréversible vers un bouleversement de l'espace représentatif. Voilà que, livré aux enjeux de sa propre séduction, le film est forcé de s'absorber en lui-même. En s'absorbant, en s'auto-séduisant donc (voilà Narcisse) et en s'offrant comme le miroir de cette auto-séduction, le film ne peut que laisser un spectateur médusé, troublé par l'idée d'admettre que ce jeu n'est que pur leurre, que le bouleversement dont il s'agit est aussi celui qui permettra d'instaurer une relation radicalement nouvelle avec ce spectateur à qui il est maintenant permis d'entrevoir, à travers les fissurations du film-miroir, l'arrière-plan de la réalité; et par le fait même de remarquer que cette réalité n'est autre que celle du film lui-même et, conséquemment, la base sur laquelle il se constitue: son support technique.

En affirmant le primat de la forme sur la réalité, Jutra prend pour ainsi dire la réalité en otage. Cette réalité, il la distille dans le flot de la fiction et ce qui, au départ, paraissait potentiel devient très vite excessif: de la réalité (du direct) on passe à la fiction, de l'autobiographie au fantasma obsessionnel, à la fabulation. Car ce que Jutra saisit dans le miroir, ce n'est pas sa propre identité de personnage réel à travers ce qui pourrait être ses aspects objectifs. C'est le devenir du personnage quand il se met lui-même à fictionner sa propre

existence. Ce qui vaut en second lieu pour le cinéaste, puisqu'il est, de par sa triple nature d'auteur-narrateur-personnage, ce protagoniste sur qui il opère une mise en scène visant à remplacer la réalité par la fiction. Voilà le paradoxe qui guide l'ensemble du film: c'est en fabulant son existence et en «s'intercédant» une figure fictive que Jutra finira par s'appartenir en propre; confession étant synonyme, dans ce cas-ci, de fiction, de fabulation. Entre le réel et la fiction apparaît le miroir, instance fabulatoire par excellence: le personnage doit constamment passer d'un côté à l'autre, entre l'anecdote réelle et la narration falsifiante, pour mieux brouiller leur différence et libérer l'expression.

La construction d'ensemble du film, divisé en deux grandes parties, différentes à la fois dans les événements qu'on y voit et le ton sur lequel ils sont dits permet de saisir ce passage d'un côté à l'autre de la frontière spéculaire, entre le réel (fonction du direct: première partie) et la fiction (fonction de fabulation: deuxième partie). La première partie a une importance anecdotique: les événements y sont vus de l'extérieur, sans explications et de façon linéaire. Quant à la deuxième partie, elle rentre de plein pied dans la fiction et constitue une sorte d'auto-psychanalyse dont le montage, fort complexe, laisse une grande place aux fantasmes. Une séquence-clé permet la transition de la première à la

seconde partie: c'est l'introduction d'un procédé, le film dans le film, où le narrateur dit: «Fin du documentaire, place au vrai cinéma...». Le vrai étant bien entendu la fiction. C'est immédiatement après qu'il y a avoué d'homosexualité. Enchaînant sur une autre séquence de tournage où Claude cinéaste échange des regards équivoques avec son comédien, le quartier central se referme pour permettre de déchiffrer les traces de cette solide imbrication entre autoconfession et autoreprésentation. Ce double enjeu, autour duquel gravite toute la problématique du film, met également en valeur un autre procédé propre à l'oeuvre autoréférentielle: c'est celui qui consiste à ce que l'auteur occupe à la fois la position du discours et la position du récit, qu'il se partage entre la narration (sujet de l'énonciation) et le personnage (sujet de l'énoncé). La fonction du Je comme constituante principale d'un récit rendu possible grâce au dispositif spéculaire (on pense au stade décrit par Lacan), permet à Jutra de se révéler en tant qu'auteur, mais lui permet du même coup de s'offrir lui-même comme le sujet sur lequel il pourra simuler son récit «autobiographique». En occupant tous les niveaux privilégiés de l'instance narrative Jutra peut, à travers les mécanismes de l'autoreprésentation, de l'autoséduction, s'observer (s'admirer), se représenter. Mais du coup, il peut aussi découvrir le leurre à la source de cette autoséduction. C'est de cette découverte que naît À TOUT PRENDRE et l'envie de son auteur de détrôner la forme de récit «véraire», à la recherche d'un haut coefficient de réalité, par une simulation de récit qui, elle, aura à satisfaire le versant fictionnel et fabulateur d'un cinéma qui ne se fonde plus sur une illusion à susciter, mais qui révèle d'emblée le point de vue à sa source, de manière clairement indiquée.

Voilà qu'avec Jutra le cinéma ne veut plus accéder à une quelconque essence du «réel» que guiderait par exemple une sorte d'envie de la transparence, ou encore une prise en direct du monde. Ce qu'il cherche plutôt, c'est de parvenir à sa propre essence, à sa propre voix. Et cette voix, Jutra nous la fait entendre jusqu'à noyer d'insouciance l'existence du réel. Si avec le direct la voix se trouve investie d'une fonction précise — exprimer objectivement le réel —, avec Jutra la même voix se subjectivise, se meut en instance centralisée omnipotente et narcissique, exacerbe en quelque sorte son point de vue; au centre du triangle auteur-narrateur-

personnage il n'y aurait donc plus seulement un oeil, mais aussi une voix à laquelle Jutra assigne une présence particulière et privilégiée. Tout comme l'image, la voix se refuse au mode de représentation mimétique et rejette l'écho⁶ de la réalité pour déployer ses facultés imaginaires. À la manière d'un poème polyphonique, les voix d'À TOUT PRENDRE s'entremêlent et glissent du dialogue de scène à la narration «off», en passant par les voix intériorisées auxquelles se greffent des coeurs de haros, et se confondent en un flux unique qui provient d'une seule source (l'auteur-narrateur-personnage) qui se les approprie toutes.

Ce qui est indéniable avec le film de Jutra, c'est que, même s'il bénéficie de techniques héritées du direct, il développe une sensibilité totalement opposée. Son fondement réel, contrairement au direct, se situe au niveau de l'esthétique, des conditions internes auxquelles est soumise la pratique filmique. L'image inscrit en elle, sur le support pelliculaire, les traces des éléments de perception qui rendent intelligible la démarche formelle et créent une nouvelle catégorie de signification propre à un cinéma qui s'avoue moderne. Car c'est au niveau de l'esthétique qui ordonne l'oeuvre que s'énonce la signification, Jutra faisant passer au premier plan la recherche formelle dans la production de sens. Mais cette recherche n'exclut pas que le choix d'un sujet ait également un rôle prioritaire et déterminant à jouer. Sauf que

c'est l'objet qui se donne pour sujet, en l'occurrence le cinéma. Autrement dit, le sujet c'est celui qui crée — on a suffisamment montré la correspondance entre expression et confession —, et qui impose, comme le dirait Pierre Bourdieu à propos de l'art moderne, «les principes d'une légitimité proprement esthétique»⁷.

C'est donc en conséquence de cette ouverture du système filmique à une nouvelle conception de la représentation qu'À TOUT PRENDRE a pu s'imposer comme assurément moderne. Et de ce fait, le film a bien valeur d'événement, autant dans l'histoire du cinéma québécois, que dans le système social, puisqu'il se situe à mi-chemin entre l'affirmation d'une nouvelle élite naissant avec la Révolution tranquille (le milieu urbain-intellectuel des Canadiens français de Montréal) et une tentative formalisante du cinéma québécois, agissant en tant qu'oeuvre manifeste permettant de poser les premières balises d'un cinéma indépendant. Malheureusement, l'oeuvre reste isolée dans l'histoire du cinéma d'ici, et ce n'est que 25 ans après sa sortie qu'on lui concède le sérieux qu'elle aurait exigé naguère. C'est là le résultat d'un retard causé par la monopolisation du discours socio-politique, qui s'est trop longtemps institué au dépend d'une analyse plus proprement formaliste qui, décidément, n'a jamais trouvé de très bonnes assises dans la critique québécoise. ●

JAMES BRADY

1/ Voir «Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie», ainsi que «Se dépeindre, disparaître», in *Vedute*, Laval, Ed. Trois, 1987, pp. 87-111.

2/ Payant, R., «Se dépeindre, disparaître», *op. cit.*, p. 110.

3/ Ce sont les termes employés par Gilles Deleuze pour parler du faux-raccord. Voir notamment «La pensée et le cinéma» où il en est beaucoup question de Godard, in *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 203-245.

4/ Voir «Le cinéma et la modernité», in *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, Paris, Éd. de la Différence/Essais, 1986, pp. 36-51.

5/ Le mot est de Deleuze. Voir «Cinéma, corps et cerveau, pensée», in *L'image-temps*, *op. cit.*, pp. 246-291. Tout est gestus chez Jutra, chaque mouve-

ment, chaque plan, chaque geste des personnages, comme si tout obéissait aux rigueurs de la composition stylistique interne de l'oeuvre: scènes d'amour au lit, danses en silhouette de Johanne, etc.

6/ Écho est, soit dit en passant, le nom de la nymphe rejetée par Narcisse avant que ce dernier aille s'admirer dans l'eau de la source.

7/ «Sociologie de la perception esthétique», in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 164.

James Brady est chargé de cours au programme d'études cinématographiques de l'Université de Montréal à l'automne 1988. Sa maîtrise porte sur *JE VOUS SALUE MARIE* de Jean-Luc Godard.

L'Opéra revisité

RÉJEANNE PADOVANI et AU PAYS DE ZOM :

RÉJEANNE PADOVANI (1973) de Denys Arcand et AU PAYS DE ZOM (1983) de Gilles Groulx intègrent tous deux l'opéra, tant au niveau de la forme que du contenu. On peut rattacher RÉJEANNE PADOVANI au grand opéra (*opera seria*), qui fait davantage appel aux principes de la tragédie; le personnage de Réjeanne est tout droit issu de la tragédie grecque. AU PAYS DE ZOM, quant à lui, semble plutôt s'associer à l'*opera buffa*, beaucoup plus axé vers la comédie, à l'image du théâtre de Molière; le personnage de Zom est un énorme stéréotype frôlant la caricature — ce qui ne signifie pas pour autant qu'il y ait exclusion de certains éléments à connotation fortement tragique.¹

Réal La Rochelle soulignait la trop grande évacuation du message politique dans les mises en scène traditionnelles d'opéra.² Or, les oeuvres qui nous préoccupent ici ont en commun, malgré leurs différences profondes, qu'elles commentent l'opéra, proposant une lecture nouvelle *en le faisant signifier politiquement*. Dans leur volonté de redéfinir le genre, elles semblent offrir un lieu d'expérimentations à explorer...

Structure opératique

RÉJEANNE PADOVANI et AU PAYS DE ZOM entretiennent des rapports étroits avec l'espace scénique de l'opéra, saisi par le spectateur dans sa globalité. Dans RÉJEANNE PADOVANI, Denys Arcand adopte à plusieurs reprises le plan d'ensemble. Le premier plan du film est constitué d'un panoramique extérieur qui cadre en plan d'ensemble la résidence de Padovani, lieu où se déroule une réception en l'honneur de l'ouverture d'un tronçon d'autoroute. Nous assistons par la suite à une sorte de découpage de cette résidence. Les lieux privilégiés sont la salle à dîner (dont le fond est occupé par un immense rideau), le sous-sol et le salon. Chacun de ces lieux constitue une scène où se dérouleront divers enjeux.



PHOTO ATTILA DORY

Policiers et hommes de main de Padovani montent du sous-sol pour entendre la cantatrice: RÉJEANNE PADOVANI de Denys Arcand (1973)

La référence à l'espace scénique opératique vu dans sa globalité est davantage exploitée dans la scène où le maire Biron, Manon et Micheline, se retrouvent dans le bateau de Padovani. L'espace y est à peine fragmenté de deux ou trois plans moyens. Arcand préfère respecter l'unité d'espace en maintenant la même position de caméra, placée au ras du sol et cadrant en plan d'ensemble la cabine du bateau et ses occupants. Plus loin dans le film, lorsque le personnage de Réjeanne apparaît, le cinéaste lui offre un décor unique qu'elle occupe tout au long du film: la serre. Dans un plan d'ensemble, la caméra dévoile la serre telle une scène de théâtre lyrique dont s'est appropriée Réjeanne.

AU PAYS DE ZOM est constitué de neuf tableaux distincts; chaque tableau est séparé par des intertitres jouant en quelque sorte le rôle de rideau, permettant ainsi de diviser le film en courtes scènes, de situer l'action dans des lieux différents et de passer dans d'autres temporalités. La ca-

méra de Groulx demeure souvent immobile et lorsqu'elle effectue un mouvement, celui-ci est extrêmement lent et fluide pour ne pas fragmenter l'unité spatiale. Nous avons ainsi droit à de longs plans-séquences où Zom apparaît prisonnier de l'imposant décor qui l'entourne. Dans la séquence initiale du film, Zom déambule de gauche à droite, se questionnant sur son passé. La caméra est extrêmement distante et cadre tout l'environnement en plan d'ensemble. Zom n'y est qu'un minuscule élément du décor, écrasé par les masses architecturales de Montréal. Il se fond au décor comme à l'opéra. Un intertitre du film est d'ailleurs à l'image de la communion entre Zom et son environnement: «Son coeur et ses pieds baignent d'une mer à l'autre dans la richesse incommensurable d'un pays uni dans une volonté inébranlable d'amour.» La stratégie du cadrage en plans d'ensemble est reprise dans presque toutes les séquences du film de Groulx. Zom n'est que microcosme par rapport à l'environnement où il évolue.

L'évocation de l'héroïne dans RÉJEANNE PADOVANI permet de rattacher encore plus étroitement le film d'Arcand à la structure opératique traditionnelle. En affichant le nom de son héroïne par l'intermédiaire du titre de son film, Arcand nous reporte bien entendu aux grands opéras tragiques verdiens et pucciniens, qu'il s'agisse de *Aïda*, *La Traviata*, *Madame Butterfly* ou *Manon Lescaut*. Toutefois, Arcand modifie le code dramatique de l'opéra en ne faisant intervenir l'héroïne que dans la seconde moitié de son film. Contrairement à l'opéra où l'héroïne est le personnage principal portant sur ses épaules le récit du livret, Réjeanne Padovani n'est qu'un personnage «secondaire» comparativement à son ex-mari Vincent et aux invités dont les apparitions à l'écran sont beaucoup plus fréquentes. Néanmoins, le personnage de Réjeanne est le centre même de l'action. Son arrivée dans le décor sème la consternation et toutes les discussions tourneront désormais autour de ce personnage dont l'existence risque de compromettre la bonne marche des opérations entreprises par Vincent.

N'occupant l'écran que provisoirement, Réjeanne demeure tout de même la grande héroïne du film d'Arcand. Son nom et sa présence n'évoquent que mystère chez le spectateur. Et le cinéaste prolonge ce mystère en ne la faisant intervenir que très tard, selon un mode bien particulier: dans la serre, espace lyrique privilégié, Réjeanne porte un manteau blanc et est cadrée de dos, adressant ainsi la parole à Di Muro. Puis elle se tourne lentement afin de laisser voir son visage. Enfin le mystère est révélé. Tous les dispositifs scéniques et cinématographiques rendent à Réjeanne son statut d'héroïne dès sa première apparition.

Réjeanne est une héroïne tragique. Parmi les autres personnages corrompus par la soif du pouvoir et de l'argent, elle seule possède des qualités humaines. Contrairement aux autres femmes du récit ayant un regard figé et inexpressif, le regard de Réjeanne est fuyant, habité par l'inquiétude et la fragilité. Souvent impulsive, le masque tragique se déploie sur son visage lorsqu'elle avoue à Desaulniers qu'elle ne peut plus vivre aux États-Unis. Cette dimension tragique progresse tel un long crescendo. En état de crise, Réjeanne convie le spectateur à une véritable scène de folie telle qu'on les imagine à l'opéra. Le monologue qu'elle formule est une longue plainte dont le but est d'appeler la clémence de Lucky, l'un des gardes du corps de Pado-

vani. Réjeanne procède à une rétrospective de sa vie, se doutant de sa mort prochaine. Elle se remémore sa rupture avec Vincent, parle de ses enfants, cela dans le but d'attendrir Lucky. Ce long monologue désespéré s'inscrit dans la lignée des grands arias tragiques du répertoire italien. On peut d'ailleurs aisément rapprocher ce monologue au «sola, perduta, abbandonata» de *Manon Lescaut* ou au «tu, tu, piccolo iddio» de *Madame Butterfly*, chacun de ces airs étant suivis de la mort des héroïnes.

Les héroïnes d'opéras au destin tragique meurent la plupart du temps de manière flamboyante, soutenues par un orchestre ponctuant lourdement leur mort. Lorsque *Butterfly* se fait hara-kiri, les violons s'enflamment dans le but d'accentuer la violence de ce geste désespéré. La mort tragique de *Butterfly* est close par l'intervention de l'orchestre où cuivres et percussions se détachent nettement par rapport aux autres instruments. La mort tragique de Réjeanne Padovani est dans le plus pur style flamboyant. Elle s'échappe de la serre et surgit dans la cour illuminée par les feux d'artifice. Elle court vers le fond en passant entre deux feux de Bengale. Lucky l'abat lâchement, telle une bête. Le coup de feu se confond avec les explosions de feux d'artifice. Réjeanne s'effondre.

Des deux films analysés, AU PAYS DE ZOM est celui possédant les plus d'affinités avec l'opéra, de par sa forme (chant et musique) et son contenu (étude psychologique centrée sur un seul personnage). Si le film de Groulx s'approprie largement des codes opératiques, son expérimentation réside également dans une utilisation nouvelle de ces mêmes codes. À propos de sa collaboration avec Gilles Groulx sur AU PAYS DE ZOM, le compositeur Jacques Héту commente:

«Film-opéra? Opéra filmé? Film musical? Opéra surréaliste? Fantaisie? (...) Il s'agit d'un film musical, mais d'une facture relativement nouvelle, ne répondant pas aux règles habituelles du genre. Une fantaisie, quoi!»³

Groulx et Héту se sont amusés à transgresser les codes traditionnels de l'opéra pour faire d'AU PAYS DE ZOM une fantaisie. Cette transgression s'effectue principalement dans la forme musicale de l'opéra. Ainsi, Groulx et Héту ont eu recours aux récitatifs parlés, aux récitatifs

chantés et aux airs d'opéras. Cependant récitatifs et airs possèdent des fonctions distinctes dans AU PAYS DE ZOM. Les récitatifs mettent en relief les profondes réflexions de Zom sur son rôle dans la société. Ils sont également porteurs des véritables problèmes de conscience de Zom, qu'il s'agisse de son manque d'engagement auprès de la société ou des incessantes critiques qu'il professe envers une société menacée par la montée des groupes marginaux, sinon les syndicats. Les airs possèdent une toute autre fonction. Ils sont caractéristiques de l'attitude fourbe de Zom. Plus Zom ment, plus il chante. Dans l'air «Compréhensive compagne», Zom chante à gorge déployée le prétendu amour qu'il porte à sa femme. Comme l'explique Héту:

*«Il s'agit d'un bref chant d'amour, empreint de fausse compassion où Zom essaie de se donner bonne conscience et de se (nous) convaincre qu'il aime son épouse... mais il charge, il en met trop, le ton devient grandiloquent, l'orchestre raille lourdement la voix lorsque Zom énonce que sa chère épouse est «non libérée, mais libre»! Puis, hésitant d'abord, il se lance dans un «Je l'aime» tonitruant, complètement hors de proportion pendant que l'orchestre fait entendre un fragment déformé d'un motif du *Tristan et Iseult* de Wagner. Bien sûr, nous somme en pleine satire, mais une satire bien «enveloppée»»⁴*

Notons que Jacques Héту s'est préoccupé d'utiliser toutes les valeurs expressives de la musique en puisant tant dans le répertoire italien que chez Wagner ou Moussorgsky. Les intertitres qui ponctuent les différents tableaux du film sont agrémentés d'une petite musique d'accompagnement typiquement cinématographique, une musique fantaisiste qui agit tel un court interlude entre les tableaux. Le chant du chœur, dont certains accents rappellent Ligeti, offre un contrepoint dramatique à la loufoquerie des intertitres. Les voix s'enchèvèrent les unes aux autres, dans des modulations étranges, comme pour signifier les conflits intérieurs d'un Zom toujours torturé malgré son apparente bonne conscience.

Musicologues, critiques ou simples auditeurs profanes ont souligné le caractère artificiel et souvent non-réaliste de l'opéra; cela est dû essentiellement à son caractère baroque. Groulx et Héту sont allés bien au-delà de cette dimension en y ajoutant une grandiloquence hors de propor-



Joseph Rouleau, AU PAYS DE ZOM de Gilles Groulx (1982)

PHOTO BERNARD FOUGÈRES

tion. Aussi nous ne sommes plus en présence d'un opéra traditionnel. Les transgressions opérées par Groulx et Héту proposent davantage l'idée d'une satire de l'opéra. Mais la satire demeure sans doute l'un des moyens les plus efficaces pour rendre visible un contenu spécifique, en l'occurrence la critique de la bourgeoisie et du capitalisme.

Cette critique des structures sociales énoncée par Groulx dans AU PAYS DE

ZOM constitue également le thème majeur de RÉJEANNE PADOVANI. Le contenu politique occupe donc une place importante dans les deux films étudiés. Quant à l'opéra, son véritable sens politique fut trop souvent étouffé par la somptuosité des mises en scène. Aussi RÉJEANNE PADOVANI et AU PAYS DE ZOM, en plus d'intégrer l'opéra, réalisent une politisation de cet art en le confrontant à des valeurs socio-économiques, économiques et culturelles.

La politisation de l'opéra

Dans l'article qu'il a consacré à RÉJEANNE PADOVANI, «L'espace politique», Pascal Bonitzer remarque que la constante alternance du haut (salle à dîner et salon) et du bas (le sous-sol),

«produit à la fois, l'opposition, la communication, la complémentarité, la hiérarchie de deux espaces, de deux séries, l'espace des maîtres et celui des serviteurs, qui se surdéterminent l'un l'autre et qui composent l'image, tout ensemble sociale et topographique d'un ordre. La division des classes s'inscrit d'une division des places.»⁵

Chaque lieu, conçu telle une scène particulière représente donc un tableau social.

La séquence où Stella interprète un air de Gluck dans RÉJEANNE PADOVANI possède elle aussi une forte connotation politique. Dans l'ordre de ce chant élégiaque s'établit le noeud de tension du film. Comme le fait remarquer Pascal Bonitzer dans son essai «L'espace politique», le chant débute alors que nous sommes au sous-sol:

«C'est là que le chant retentit, off: une voix riche, puissante, un air d'opéra violent, prenant, qui dans l'atmosphère un peu veule du sous-sol produit comme une effraction sonore.»⁶

Le chant de Stella provoque le mouvement des serviteurs du sous-sol vers l'escalier menant au salon. L'union du haut et du bas se produit alors. La caméra procède à une série de plans rapprochés des auditeurs de Stella: Jeannine Biron, pensive; le maire Jean-Guy Biron, muet d'admiration; J-Léon Désaulniers, songeur. Dans une entrevue pour *Cinéma Québec*, Arcand commente ainsi la signification de l'opéra dans RÉJEANNE PADOVANI:

«Pense à tous les gens qui aime l'opéra. L'opéra, c'est le passe-temps de tas de gens riches. (...) C'est un art d'élite; c'est la chose bien à faire, c'est l'art noble.»⁷

La noblesse du chant de Stella accentue cependant la médiocrité des personnages auxquels nous sommes confrontés. En écoutant le chant de Stella, Vincent Padovani et ses invités accèdent à un certain prestige. Il s'agit cependant d'un prestige factice, puisque l'harmonie des regards concernés par le chant de Stella est brisée par ce plan du ridicule Bouchard dévorant son repas, indifférent à la voix de la cantatrice. L'air de Gluck est d'ailleurs repris à la toute fin du film, dans la séquence de démolition. Arcand la commente ainsi:

«J'essayais ici aussi de dépasser le cadre du pastiche pour montrer par ce biais, par cette opposition musique-image, l'abîme qui peut séparer ceux qui demeureraient là de ceux qui vont justement à l'opéra.»⁸

Arcand nous convie donc à une étude des structures sociales en opposant, par l'intermédiaire de l'air d'opéra, pauvres et riches. Pauvres citoyens réduits à l'impuissance la plus totale face à la démente mégalomanie de riches politiciens.

La substance politique a toujours occupé une place de choix dans l'oeuvre de Gilles Groulx. AU PAYS DE ZOM renoue donc avec le véritable sens politique de l'opéra. Dans un article intitulé «Gilles Groulx: «Collager» politiquement le culturel québécois», Réal La Rochelle dit:

«Plus encore, AU PAYS DE ZOM accomplit ce qu'une majeure partie de la mode intellectuelle de l'opéra n'a pas réussi encore: faire signifier l'opéra politiquement, c'est-à-dire avec un livret clair, cynique et grinçant, langage banal, langage-étiquette de la bourgeoisie, de ses discours quotidiens dans les médias, de ses rêves de mort honorable sur les scènes de la Scala ou du Bolshoi, drapées dans ses mises en scène/musées, dépolitisées, acritiques, dans ses trahisons de saison en saison de ce que furent les sens politiques révolutionnaires des musiques comme celles de Mozart, de Verdi, de *Fidelio*, de *Carmen*, de *Lulu*.»⁹

Pour renouer avec la dimension politique de l'opéra, Groulx critique sévèrement, non sans humour, la bourgeoisie et son attachement à l'argent. Le personnage de Zom est le pire capitaliste qui soit.

Pour tenter d'effacer tout sentiment de culpabilité, Zom investit l'argent qu'il accumule dans une multitude de «bonnes causes». Comme il l'affirme lui-même, l'un de ses buts premiers est «d'amasser les sommes d'argent pour mettre un peu de joie dans le coeur des démunis (...) Il faut défendre ceux qui sont sur le point de périr.»

Cependant Zom n'investit jamais concrètement de sa personne dans les causes qu'il entend supporter. Son argent, et son argent seul, fait tout le travail à sa place. Il n'a que son argent pour activer la société dans laquelle il vit. Zom, lui-même, n'est qu'une passive carapace humaine. Et il est certainement conscient de sa médiocrité puisqu'il réfléchit constamment sur son manque d'engagement social: «Ah, j'ai honte, j'ai honte! J'ai trop négligé mon combat. Je me sens coupable de ne plus intervenir assez.»

Par l'intermédiaire du personnage de Zom, Groulx propose clairement que l'artiste créateur est sans doute le seul être humain qui s'investisse concrètement dans le processus d'évolution de la société puisqu'il est dans la nature de l'artiste de s'engager publiquement. On comprend alors pourquoi Zom se plaît tant à soutenir les causes culturelles, lorsqu'il inaugure une galerie d'art mais surtout lorsqu'il s'imagine en chanteur d'opéra personnifiant Boris Godounov mourant dignement sur son proscenium. Par son intervention monétaire auprès de la culture et par ce rêve inaccessible d'être «le grand artiste», Zom espère obtenir le rachat pour «avoir trop négligé son combat».

Arcand et Groulx ont beaucoup en commun. Cet entêtement à étudier les structures sociales les unit dans un même volonté de faire un cinéma engagé politiquement. RÉJEANNE PADOVANI et AU PAYS DE ZOM sont deux oeuvres de fiction. Chaque film intègre l'opéra dans sa narration tout en le re-politisant.

Voilà autant de raisons qui justifiaient une analyse parallèle des deux films choisis. Je m'en voudrais cependant de ne pas m'attarder quelques instants au documentaire de Martin Duckworth, RETOUR À DRESDEN. Ce film propose en effet une autre forme d'intégration de l'opéra au cinéma: au moyen d'un montage alterné, le cinéaste met en parallèle ce que fut Dresden au moment des bombardements et ce

qu'est devenue la ville aujourd'hui, insérant entre les séquences du passé et du présent des extraits de l'opéra *Le franc tireur (Der Freischütz)* de Carl Maria von Weber. Cet opéra fut le dernier à être joué avant les bombardements anglo-américains de Dresden. Il fut repris pour commémorer le 40^e anniversaire de l'événement. Dans ce film, tout se joue au niveau du montage et ainsi la signification originale du livret est détournée au profit d'une perception beaucoup plus politique du *Franc tireur*.

En plus de présenter l'intégration de l'opéra au cinéma, de telles démarches ont sans doute permis d'offrir une expérimentation plus grande en redonnant à l'opéra une essence politique jusque là oubliée. L'appropriation d'un médium par un autre médium se révèle donc utile et riche de nouvelles significations. ●

LOUIS GOYETTE

1/ Cette présence d'éléments tragiques dans la farce explique les difficultés des musicologues à classer certaines oeuvres.

2/ voir Réal La Rochelle, «Gilles Groulx: «Collager» politiquement le culturel québécois», *Copie Zéro* 20, Mai 1984, p.

3/ Jacques Héту, «Autour de la musique d'AU PAYS DE ZOM», *Format Cinéma*, Mars 1984.

4/ *Idem*.

5/ Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris, 10-18, 1976, page 125.

6/ *Idem*, page 126.

7/ Jean-Pierre Tadros, «RÉJEANNE PADOVANI: un film dramatique pour provoquer une série de sentiments», *Cinéma Québec* vol. 3 no. 1, septembre 1973, page 19.

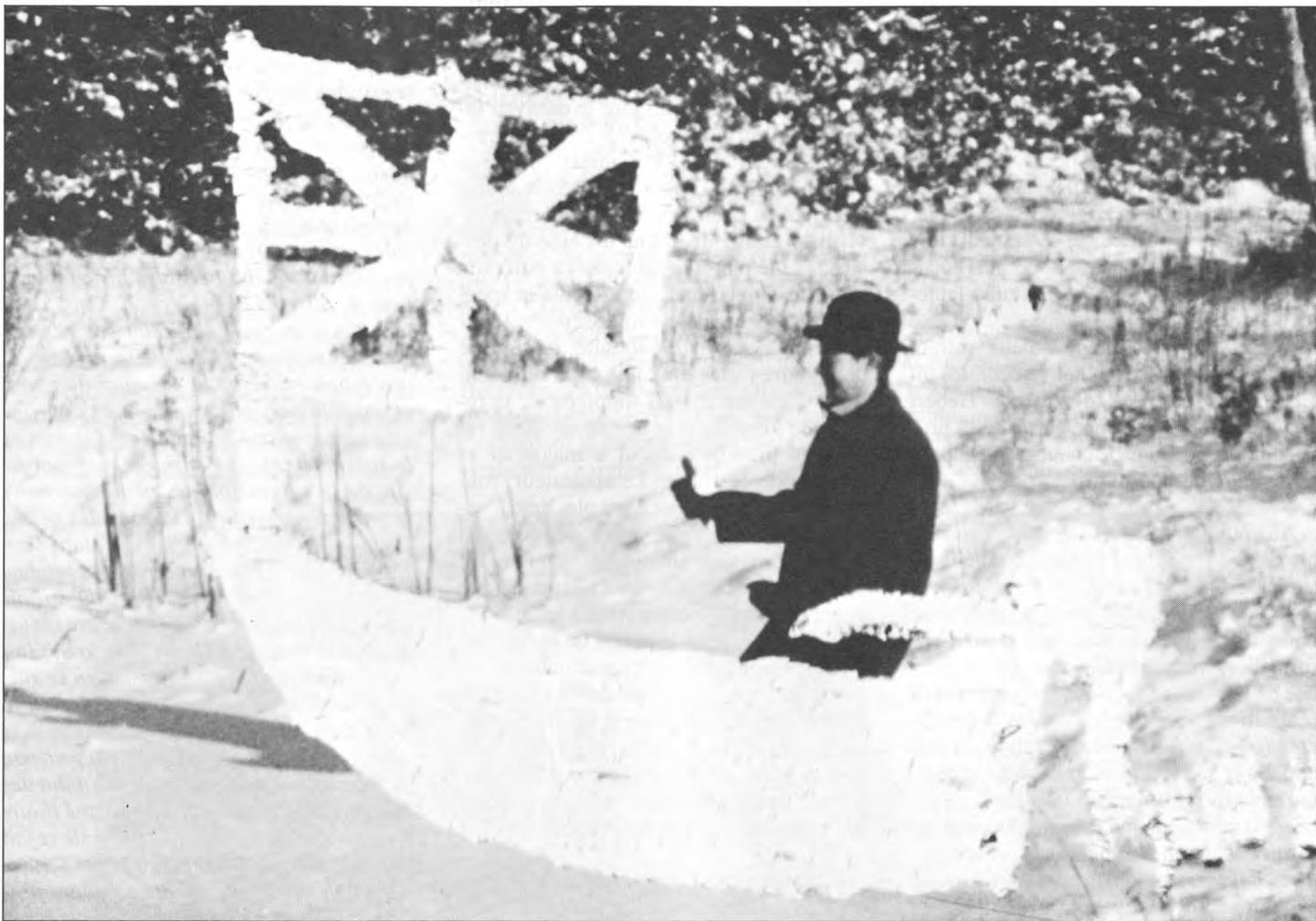
8/ *Idem*, page 19.

9/ Réal La Rochelle, *op.cit.*, page 5.

Louis Goyette est un membre actif de l'AQEC. Il a déjà collaboré à *Cinéma Canada*. Sa maîtrise porte sur la représentation de l'espace dans *L'INTENDANT SANSHO* de Mizoguchi.

Les interventions gravées

de Pierre Hébert



Photogramme du RÉVOLUTIONNAIRE de Jean Pierre Lefebvre (1965)

Pierre Hébert, cinéaste d'animation oeuvrant à l'ONF, a ponctué la réalisation de divers films de ses interventions animées, effectuées sous forme de dessins ou de gravures sur pellicule. De 1965 à 1987, de son entrée à l'ONF jusqu'à nos jours, du RÉVOLUTIONNAIRE de Jean Pierre Lefebvre à CHARADE CHINOISE de Jacques Leduc, Pierre Hébert n'a cessé de participer au travail d'autres réalisateurs tout en poursuivant sa propre carrière de cinéaste d'animation. Il a ainsi collaboré à une dizaine de films de différents auteurs, et, plus de la moitié de cette production se situe au cours des cinq dernières années.

Utilisant la technique de la gravure sur pellicule, il réalise d'abord quatre films indépendants, puis, il entre à l'ONF en 1965 et participe à la réalisation du tout premier long métrage de Jean Pierre Lefebvre, LE RÉVOLUTIONNAIRE, en animant une séquence de trois minutes relatant schématiquement et ironiquement l'Histoire de notre cher pays et de notre belle province. L'année suivante, il collabore avec Claude Jutra et truffe son film COMMENT SAVOIR... d'interventions animées. Plusieurs réalisateurs de l'ONF lui demandent ensuite d'apposer sa signature et sa griffe aux génériques de leurs films. Ainsi dé-

bute sa collaboration avec Jacques Leduc, en 1972, pour JE CHANTE À CHEVAL, documentaire-essai sur Willie Lamothe (coréalisation de Jacques Leduc, Lucien Ménard et Pierre Bernier). En plus du générique, Hébert s'occupe de l'animation des dessins de Vittorio Fiorucci qui illustrent une chanson du coloré personnage. Après avoir travaillé dans les années 70 à plusieurs productions artisanales, Hébert reprend cette activité au cours de la décennie suivante. En 1982, il réalise les séquences animées pour LA STRATÉGIE AMÉRICAINE d'Yvan Patry et, en 1983, il effectue des dessins sur photographies pour

le touchant BEYROUTH! «À DÉFAUT D'ÊTRE MORT» de Tahani Rached. L'année suivante, il se penche avec Fernand Bélanger sur le problème de la drogue chez les jeunes dans L'ÉMOTION DISSONANTE où ses gravures, omniprésentes, font corps avec l'image, le sang et l'eau du film. En 1985, il collabore aux films Ô PICASSO de Gilles Carle (il a par ailleurs réalisé un court métrage d'animation: Ô PICASSO — TABLEAUX D'UNE SUREXPOSITION) et PASSIFLORA de Fernand Bélanger, où de nombreux dessins reprennent des plans du film. En 1987, Jacques Leduc demande son aide pour CHARADE CHINOISE: il grave, durant une séquence se déroulant lors d'une panne d'électricité, donc sans éclairage, quelques dessins qu'il anima lentement, doucement, au rythme de l'ivresse des gens qui finissent une belle soirée. Quantitativement et qualitativement, les interventions animées de Pierre Hébert comptent pour une bonne partie de sa production (une dizaine de collaborations pour une vingtaine d'oeuvres).

Au cours de toutes ces années, l'ensemble de son travail est l'objet de nombreuses modifications, de nombreux changements de tir. Hébert débute sa carrière de cinéaste d'animation avec des oeuvres très formelles, fortement axées sur une recherche de la perception. Ses toutes premières réalisations utilisent la gravure sur pellicule (62-65), tandis que les suivantes font appel à d'autres techniques, dont majoritairement l'informatique (67-71). Les années 70 marquent une étape importante: de formelles qu'elles étaient, ses préoccupations deviennent sociales, ce qui l'oblige à chercher de nouvelles techniques. Et c'est avec les années 80 que Pierre Hébert semble arrêter son choix: la gravure sur pellicule, son premier amour, tant dans ses propres films d'animation comme son merveilleux SOUVENIRS DE GUERRE, que dans ses participations à d'autres films.

En ce qui concerne ses collaborations, Hébert semble plus stable. D'une façon générale, ce sont des documentaires, bien qu'il s'y trouve aussi des films de fiction, mais il s'agit, la plupart du temps, d'oeuvres à forte implication sociale, manifestement orientées par et vers leur contenu. La production filmique québécoise a d'ailleurs, comme on le sait (sauf quelques exceptions), mis son emphase dès ses débuts sur le contenu plutôt que la forme. Un cinéma fortement axé sur les techniques du

direct, un cinéma du réel, comme il fut baptisé, à tel point que Denis Bellemare y a même constaté un certain «ravalement de l'imaginaire par le réel»¹. Et alors, comment interpréter dans un tel contexte les interventions hautement formelles de Pierre Hébert, effectuées dans bien des cas directement sur le médium même du film? Cet accent mis sur le signifiant, l'instance de la représentation (qui, dans des films à forte implication sociale dont l'«aveu manifeste du contenu instaure le désaveu latent de la forme»², devrait être pratiquement inexistant), à l'instar du figé photographique, dont Pierre Hébert se sert quelquefois et en amplifie l'impact en ravivant l'aspect du cliché à l'aide de dessins, exalte plutôt le contenu. Le parcours vertical, émotionnel, qu'effectue le spectateur en regard de ces images permet, par la qualité sensorielle produite, au signifié de prendre justement toute sa... signification. C'est comme si, simplement, la recherche formelle et la beauté que cette recherche produit aidaient à magnifier le contenu de ces films. Le spectateur, touché par l'image, serait ainsi plus apte à apprécier, à partager la réflexion véhiculée dans le film. Globalement, ce phénomène s'applique à tout travail formel, dans tout genre de film. Comme nous l'avons déjà mentionné, la photographie, ou le figé (arrêt sur image), utilisés sporadiquement ou de façon systématique, produisent le même effet d'intensification de la sensibilisation du spectateur au contenu, quel qu'il soit. Des dessins, des séquences animées peuvent jouer le même rôle. Mais la gravure sur pellicule a ses particularités...

Comme toute autre technique d'animation, la gravure sur pellicule est un travail minutieux. L'animation se forme directement sur le matériau du film, sur l'émulsion, qui est gravée au moyen d'épingles, aiguilles et stylets de tout genre. Le caméra n'intervient donc pas dans ce cinéma (à son stade premier), seulement le projecteur. Et, chaque cadre, chaque photogramme dessiné ne pouvant être reproduit parfaitement, en raison de l'opacité du médium, l'imperfection de cette reproduction donne à l'écran un effet de bougé, de sautellement permanent. Et c'est précisément cette imperfection relative qui a séduit, et qui séduit toujours Pierre Hébert. Elle donne une agressivité, une vie aux dessins qu'aucune autre technique ne peut approcher. Et, du même coup, par son aspect imparfait, non fini (ne sommes-nous pas habitués à un produit léché qui nous fait ou-

blier qu'il s'agit bien d'animation, et non pas de réalité?), elle cause une certaine distanciation en ce sens que le spectateur est toujours conscient du travail du cinéaste. La gravure sur pellicule est pour Hébert la métaphore même du travail du cinéaste d'animation:

«L'intérêt acharné que je porte à la gravure sur pellicule tient précisément à ce qu'elle impose à la totalité de l'image cette extrême présence corporelle de l'animateur (...) La gravure sur pellicule est ainsi le lieu d'une étonnante rencontre entre une extrême concentration du geste et de l'effort sur une surface d'environ 20mm sur 13mm pour y inscrire des marques minuscules, et une extrême explosion sur l'écran, ces marques étant grossies plusieurs milliers de fois par la projection. Cette conjonction d'un geste contraint par la petitesse du support et de la démesure de sa projection exacerbe la présence du corps et fonde la possibilité de ce que j'appellerais un rapport d'intimité entre le film et le spectateur. (...) Considéré du point de vue de la succession des photogrammes, le graveur sur pellicule exécute des gestes aveugles, c'est-à-dire aveugles dans leur rapport avec l'image inscrite sur le photogramme précédent. Ceci est dû au fait que la pellicule sur laquelle il grave est totalement opaque, d'où l'impossibilité d'exécuter les nouveaux dessins en se guidant sur les précédents comme on peut le faire dans la plupart des techniques. Cet aveuglement de geste, associé à la petitesse de l'instrument de travail, est habituellement considéré comme une difficulté insurmontable de la gravure sur pellicule et fait qu'elle est très rarement utilisée. (...) Résultant de cette difficulté dans le placement précis des traits, l'image projetée sur écran est animée d'un sautellement et d'un clignotement caractéristique. Ainsi, l'illusion d'une continuité homogène, sur laquelle se fonde le cinéma, ne s'y réalise qu'incomplètement, la discontinuité des images distinctes qui se succèdent y laisse une trace visible, ineffaçable. On peut y voir un brouillage inopportun de la lisibilité de l'action et une agression intempestive contre le spectateur. Pourtant, il m'a toujours semblé que c'était peut-être ce qu'il y avait de plus précieux dans cette technique et qu'il s'y révèle une donnée fondamentale de tout film d'animation»³.

Quelle est donc cette donnée fondamentale de tout film? Le mouvement, répondraient en coeur Gilles Deleuze et Norman McLaren. Ce dernier n'a-t-il pas dit du ci-

néma d'animation qu'il était l'art du mouvement? Par contre l'intérêt du travail de Hébert réside dans le fait qu'il a dépassé ce simple mouvement pour donner une signification tout autre à son animation. Il affirme d'ailleurs vouloir tourner le dos, dans le contenu, la forme et le mode de diffusion de chacun de ses films, à tout ce qui constitue l'image classique du film d'animation pour essayer n'importe quoi d'autre⁴.

Ainsi il ponctue le contenu d'un film «classique» de séquences animées, ou encore il affuble des personnages d'attributs un peu spéciaux: de kayaks dans la neige, d'arcs, de flèches, d'étendards et de drapeaux.

On aura reconnu une séquence du *RÉVOLUTIONNAIRE* qui résume notre Histoire en trois minutes de pure bouffonnerie. Cette histoire se présente comme une succession de batailles saugrenues entre des adversaires d'inégale force, fruit d'une colonisation graduelle d'un territoire ap-

partenant originellement aux Amérindiens pour échouer lamentablement aux mains des Anglais avec l'interminable bataille des Plaines d'Abraham, et ce, après quelques années de régime français. Hébert a «habillé» nos protagonistes d'attributs gravés, et animé leurs mouvements en employant la technique de la pixillation. Le spectacle de ces personnages mimant, dansant, dans un champ, en plein hiver, notre Histoire, présentés avec canoës, arcs et étendards grotesques obtenus par la technique de la gravure sur pellicule, n'a rien d'un cérémonial. Ce petit cours d'histoire se transforme donc en une foire joyeuse dont les illustres personnages, sortis tout droit de nos livres scolaires, sont joués par les membres du mouvement révolutionnaire (car ce Révolutionnaire, d'où vient le titre du film de Lefebvre, est à la tête d'un groupe de militants qui veulent prendre le pouvoir par la force). Le travail de Pierre Hébert anime ces personnages d'une façon particulière: de gris, ternes, statiques et fondus dans le groupe qu'ils étaient, ils deviennent à ce moment mobiles, incarnés et

caractérisés. Comme si le travail de Hébert les animait réellement (selon le sens étymologique de dessin animé qui signifie «représentation de vie» ou même «figuration d'âme»⁵). Et c'est justement ce à quoi Pierre Hébert est parvenu dans cette scène, à donner un souffle, une vie aux personnages. Par la plus pure des gravures sur pellicule, c'est-à-dire faite directement sur l'image, sans couleur. Et toujours avec cet effet de sautellement caractéristique qui insuffle à ces quelques moments cette énergie et cette spontanéité fabuleuses. Dans l'optique générale du film, cette scène sert, en plus de situer «historiquement l'histoire», à expliquer l'intervention finale du corps militaire en ce sens qu'elle justifie, sans pour autant les bénir, les actions d'un État en danger, puisque c'est bien contre cet État que les révolutionnaires s'insurgent. Selon les dires de leur chef, ces révolutionnaires agissent au nom de l'abstraction poétique, qui «est une chose saugrenue quand on a les pieds rivés au sol de la Patrie; mais l'ambiguïté provient précisément du fait que la Patrie reste un con-



Photogramme de *L'ÉMOTION DISSONNANTE* de Fernand Bélanger (1984)

cept abstrait aussi longtemps que l'abstraction poétique n'intervient pas. Voilà donc défini brièvement, mais dialectiquement, le problème qui nous intéresse». Ces propos, sortis directement de la bouche du chef révolutionnaire, résument parfaitement la démarche employée par Lefebvre dans son film, qui fut de schématiser dramatiquement et poétiquement des idées politiques et morales, comme la révolution et les désirs de vie et de mort. Ce qui donne, toujours selon lui, une allure beaucoup plus «dessin animé» à ce film qu'une allure réaliste. Dessin animé. Figuration d'âme. Abstraction poétique. La courte scène animée par Hébert en est l'achèvement.

Ce n'est que près de 20 ans plus tard, en 1984, que Pierre Hébert devait apporter sa contribution animée à un autre long métrage, *L'ÉMOTION DISSONANTE* de Fernand Bélanger, qui est une sorte de docu-drame sur la drogue chez les jeunes. Pierre Hébert en a parsemé le déroulement de nombreuses interventions gravées directement sur pellicule, d'un style semblable à celui employé pour un de ses propres films d'animation, *LE MÉTRO*, c'est-à-dire en employant les mêmes couleurs, et les mêmes traits, éclairs gravés franchissant le cadre, l'écran, de façon agressive. Car ici, après vingt ans de métier, Hébert a affiné sa technique. Le blanc, ou plutôt la transparence, n'est plus exclusive. Sa technique permet maintenant de rajouter la couleur à sa gravure, comme elle lui permet ainsi de la teinter d'émotion. Ses interventions servent ici surtout à ponctuer, à rappeler divers éléments du film, à même montrer l'état d'esprit de certains personnages, mais aussi à faire office de transition entre deux séquences, deux plans, ou bien à reprendre les paroles d'une chanson.

Le tout donne un ton très «vidéo-clip» au film, très dynamique, très ludique, sans n'être jamais superficiel. Car ce jeu sur la forme est en fait basé sur une émotion profonde. Si l'on se réfère à la séquence du concert d'Offenbach au Forum, sur la musique de *Love addict*, où le ton «vidéo-clip» est encore plus évident, on peut constater que Hébert joue beaucoup plus avec l'émotion en fin de compte qu'avec la forme. Le travail sur l'instance de la représentation, comme nous l'avons déjà mentionné, sert dans le cas de Hébert, beaucoup plus à s'identifier au contenu, par le plaisir et l'émotion qu'il procure, qu'à s'extasier devant des prouesses techniques. Le début de

cette séquence est consacré à situer visuellement et presque charnellement le lieu, le Forum, sur la rue Ste-Catherine. On voit, gravés en surimpression, dans les teintes de bleu et de jaune, ce Forum se déplacer à l'écran, des autos circuler, un policier contrôler la foule, des figures de jeunes attendre avant le concert, fumer un joint ensemble, le tout rythmé par la musique et les paroles du groupe Offenbach, que Hébert reprend, pour mieux les souligner, les bien faire entendre et comprendre. À un certain moment, un jeune que l'on sait passablement mal en point s'écroule. Hébert reprendra cette chute deux ou trois fois durant cette séquence, pour exprimer notre malaise, le malaise qui pousse les parents à rejeter les jeunes, qui pousse ces derniers à se retrancher du monde. Cette image sera récurrente au reste du film, réapparaissant de temps en temps, durant les moments à forte teneur émotive. Une autre séquence, presque entièrement animée cette fois-ci, préfigure les dires ultérieurs d'un de ces jeunes. On y voit la silhouette d'un garçon, debout dans une rue passante, qui finit par se coucher sur la chaussée et se confondre avec la ligne médiane. On entendra plus tard, de la bouche d'un jeune homme, la vraie version de cette histoire. Un jour, un de ses copains avec lequel il venait de fumer avait voulu, les sens un peu altérés, passer sous la ligne blanche peinte sur la chaussée et, n'eût été de sa présence, serait peut-être encore là à essayer de le faire. Hébert joue encore avec le côté émotionnel de la scène, comme il le fait dans ses propres films de la même époque (*LE MÉTRO*, entre autres), en faisant virovolter les figures et le décor, au rythme de la musique. L'effet est saisissant.

Plus récemment, Jacques Leduc, à la suite des problèmes d'électricité durant le tournage de *CHARADE CHINOISE*, décida de faire appel à Hébert pour enjoliver une séquence du film qu'il dut tourner dans le noir. *CHARADE CHINOISE* est un film sur la situation du militantisme et des anciens militants au Québec à l'aube des années 90. Hébert fait donc revivre, dans cette courte scène, premièrement le climat musical de celle-ci, débutant son intervention sur le clarinettiste, qui avait eu selon Leduc la bonne idée d'agrémenter l'atmosphère chaleureuse de cette soirée sans autre lumière que celle de la lune avec le son chaud de son instrument, et poursuivant avec la figure de cette lune et l'évocation du décor. Ce petit bout de film, à peine animé, découpé par les gravures de

Hébert reprenant des éléments du décor et de l'ambiance, sert à recréer le climat de lenteur, d'ivresse douce qu'a vécu cette équipe à ce moment. Hébert y effectue encore des transitions entre divers moments, reprenant ou préfigurant des éléments de l'image, de l'action ou des sentiments. Son travail est donc encore une fois très émotif, presque hypnotique, et comparable à la musique d'ambiance telle que pratiquée par les Philip Glass et Brian Eno. La technique employée ici, lente, enivrante, est tout à fait différente de celle à laquelle il nous avait habitués. Ce que la gravure perd en agressivité, elle le regagne en grâce, en envoûtement. Il ne s'agit donc pas d'une réelle perte, mais bien d'un gain substantiel. L'ambiance détendue de la scène se voit amplifiée encore une fois.

Ce travail formel, si bien servi par la technique de prédilection de Pierre Hébert, inséré dans un genre de films qui est considéré comme en «désaveu latent de la forme» (Bellemare), trouve donc une place privilégiée, et plus importante qu'il ne saurait y paraître au départ. Il montre aussi que la recherche expérimentale peut apparaître de façon sporadique dans des films qui, dans leur ensemble, ne présentent pas les critères requis pour être qualifiés d'œuvres expérimentales. ●

ANDRÉ PAPINEAU

1/ Bellemare, Denis, «La mélancolie et le banal», in *Dérives* 52, aut. 86, p. 12.

2/ Bellemare, Denis, *ibid*, p. 23.

3/ Propos cités par Johan van der Keuken, in *Revue de cinéma Skrien*, no 123, été 83.

4/ Tiré de son article «Survivre ou non en tant que cinéaste d'animation», in *Carol Faucher*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1984, p. 62.

5/ Le substantif «dessin» sous-entend la représentation plus ou moins élaborée de quelque chose, cependant que l'adjectif «animé» ne sous-entend pour sa part qu'un mouvement, comme l'indique sa définition première. En remontant à ses racines latines, on remarque que l'origine de tous les dérivés du verbe «animer» proviennent de «anima»: souffle, vie. Et d'où découle le superbe mot français «âme». À la lumière de ces recherches étymologiques, le «dessin animé» devient donc «représentation de vie» ou même «figuration d'âme» et perd du même coup sa notion exclusivement cinématique.

André Papineau s'intéresse de façon particulière à la création. Son mémoire de maîtrise est axé sur la création cinématographique et comporte un volet réalisation

Les expériences de Gilles Carle

Pour les puristes de l'avant-garde, Gilles Carle n'est certes pas l'un des chefs de file de l'expérimentation cinématographique. Les intentions de cet article ne sont pas de l'intégrer dans l'un ou l'autre des mouvements d'avant-garde, mais bien d'essayer de déceler, à travers les trajectoires sinueuses qu'il a empruntées, certaines expériences qui s'inscrivent dans les visées d'une recherche cinématographique.

Ce qui caractérise le mieux le travail de Carle au cours de sa carrière, c'est la diversité et l'abondance. Travaillant à l'ONF à ses débuts, il y réalise plusieurs courts métrages et documentaires. Esprit curieux, il est très vite attiré par le long métrage de fiction qu'il expérimente avec *LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z*, produit par l'ONF. Se démarquant de plus en plus de l'idéologie onéfienne du documentaire, qu'il juge un peu trop limitative, Carle quitte l'ONF pour se lier à des producteurs privés où il espère réaliser davantage de longs métrages de fiction. L'argent étant une denrée rare pour les maisons de productions indépendantes, en 1966, Carle consacre la majeure partie de son travail à tourner des commerciaux afin de rentabiliser l'entreprise et d'amorcer des projets de films. Que ce soit chez Onyx Films ou chez Carle/Lamy par la suite, Carle réalise, pendant cette période, sept longs métrages, de nombreux courts et moyens métrages et une grande quantité de commerciaux (surtout chez Onyx Films). Délaisant toutes associations à partir de 1975, il continue son travail de cinéaste à titre de pigiste. Il réalise six films, plusieurs documentaires sur tous les sujets, des commerciaux, des séries télévisées, etc.

À travers ce cheminement singulier de touche à tout, il est difficile de trouver un fil conducteur afin de saisir l'oeuvre et son cinéaste. Tantôt il apprivoise le documentaire, tantôt le commercial, tantôt le court et long métrage, tout en empruntant des thèmes et des genres des plus variés. Côté de l'industrie du cinéma dominant à maintes reprises (ses nombreux succès auprès du public tant québécois qu'étranger sont là pour le prouver), il n'est pas facile pour ce cinéaste de poursuivre parallèlement certaines recherches cinématographiques dans son oeuvre. C'est pourtant ce

qu'il réussit à différents moments de sa carrière, entre autre avec les films *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE* (1968), *LA MORT D'UN BÛCHERON* (1973) et *L'ANGE ET LA FEMME* (1977), sur lesquels nous nous attardons ici.

Pour Dominique Noguez¹, le cinéma expérimental est d'abord caractérisé par des conditions particulières de production. Ces conditions sont bien sûr d'ordre économique (insuffisance de moyens) et influencent, à tous les niveaux le processus de création. Carle, désireux à tout prix faire du cinéma, réunit autour de lui une petite équipe technique et des comédiens non-professionnels pour réaliser *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE*. Produit de façon indépendante, le film se tourne durant les fins de semaine selon la disponibilité de chacun et avec des moyens de fortune. Un minimum d'équipement étant disponible, le film est réalisé sobrement (image), avec un certain goût apparenté à la nouvelle vague. Voulant se débarrasser de l'influence des images «clean» onéfiennes, Carle travaille avec le plus grand dépouillement la composition de ses plans et réalise le film sans scénario et sans découpage, l'oeuvre prenant forme au fur et à mesure du tournage. Ce qui donne un caractère assez moderne au récit (même si Carle s'en défend, préférant parler d'originalité du thème), où le plan-séquence est privilégié du début à la fin. *L'ANGE ET LA FEMME*, réalisé une dizaine d'années plus tard, présente à peu près les mêmes caractéristiques au niveau des conditions de production. Produit de façon totalement indépendante, le film, tout comme *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE*, est basé sur une formule de participation collective pour le financement. Cependant pour la majorité des gens ayant participé au processus de création de *L'ANGE ET LA FEMME*, les recettes sont distribuées entre eux à soixante-dix pour cent. Encore une fois une équipe réduite collabore au travail et tourne en 16mm noir et blanc. Économie de moyens, qui permet en même temps, par l'ingéniosité du tournage, de recréer une atmosphère fantastique sans l'apanage d'un équipement sophistiqué. Presque la totalité des plans tournés a été utilisée lors du montage final et cela sans

scénario ni découpage. Le film se précisait au fur et à mesure du tournage en s'appuyant sur un montage sommaire des plans déjà tournés.

LA MORT D'UN BÛCHERON présente des caractéristiques différentes, au niveau des conditions de production, par rapport aux deux films précédents. Appuyé financièrement par la SDICC et d'autres maisons de production, Carle travaille néanmoins avec les techniques du cinéma direct, ce qui implique une petite équipe de tournage, un équipement léger, de l'éclairage naturel, etc. Cette technique du direct, qu'il utilise d'ailleurs pour la majeure partie du tournage des trois films cités, est le signe d'un besoin capital de faire du cinéma, même si les moyens (\$) ne se comparent pas à ceux du cinéma dominant. Il y a, à l'intérieur du direct, cette volonté d'auto-détermination qui caractérise également le cinéma expérimental. C'est de cette façon que Carle réussit à créer une certaine spécificité à l'intérieur de ces trois films, et qui a influencé une partie de son oeuvre.

À ces conditions économiques, il faut également greffer des conditions d'ordre social. S'opposant au cinéma dominant, standardisé et normalisé, le cinéma expérimental a toujours entretenu des liens étroits avec la marginalité. Un des thèmes privilégiés de Carle est justement de questionner la société et les rapports qu'elle entretient avec les individus dits anormaux. Il tente de montrer certaines situations sans hiérarchiser les valeurs, afin de mieux comprendre et de moins juger. Les héros de Carle sont souvent des gens aux comportements anormaux par rapport aux normes établies dans une société. Dans *RED*, il est question d'un métis qui vole des autos. Pourchassé par ses demi-frères pour un meurtre qu'il n'a pas commis, il se réfugie chez les siens (les Indiens). Mais là aussi il est rejeté. Il n'a pu s'adapter au mode de vie de ces deux sociétés distinctes. Dans *LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE*, la générosité et la disponibilité de Bernadette sont perçues fort différemment: d'un côté, elle apparaît comme une sainte et de l'autre une prostituée. Dans *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE*, Julie, jeune fille libre et mo-



Claude Jutra et Julie Lachapelle, *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE* (1968)

derne, est récupérée par ses trois frères (sa famille, microcosme de la société), pour qu'elle retrouve le soi-disant droit chemin. Marie, dans *LA MORT D'UN BÛCHERON*, est une chanteuse western «topless» à la recherche de son père. Normande, dans *LA TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE*, est en perpétuel conflit avec elle-même et les gens qui l'entourent. Imaginaire troublant, Normande St-Onge essaie de se recréer une famille émotive afin de retrouver des valeurs qui lui échappent. Comme on le constate par ces exemples, les héros des films de Carle sont très souvent des exclus, des marginaux qui ont de la difficulté à s'exprimer, voire à vivre librement. Et c'est la société qui réserve à ces gens des qualificatifs d'anormalité ou d'immoralité, et non un désir de l'auteur de les présenter ainsi.

Mais il ne faut pas que ces quelques considérations d'ordre social et économique, pour juger d'un film et le caractériser par l'expérimentation. Il y a évidemment d'autres critères qui sont indispensables. Ces critères sont de nature esthétique et apparaissent au nombre de trois selon Dominique Noguez²: la forme, la fonction poétique et la vitesse du récit. Lorsque l'on aborde l'aspect formel de ces trois films, il y a une constante qui ressort: la perversion du genre cinéma direct par rapport au cinéma de fiction. Carle mélange les deux techniques sans retenue dans la plupart de

ses films de fiction. Dès le début de sa carrière avec *SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES*, il pervertit le genre documentaire jusqu'à le porter en dérision en introduisant des éléments de fiction empruntés au cinéma américain. Dans *LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z*, il jette fort habilement des plans de documentaire sur le déneigement à des plans de fiction, ce qui donne un film d'une surprenante unité. Et ce mélange direct et fiction caractérise les trois films qui nous intéressent plus particulièrement. Si l'apanage du direct dans la fiction est une des formes privilégiées d'expérimentation au Québec, l'oeuvre de Carle apparaît exemplaire à cet égard. Et le rapport de la réalité au cinéma constitue un questionnement majeur de l'oeuvre de l'auteur.

Pour Dominique Noguez, «la loi de la forme est un double mouvement de sublimation et de dé-sublimation»³ de la réalité au profit de l'oeuvre artistique. Cette démarche d'intégrer la technique du direct dans la fiction n'est-elle pas une des formes de sublimation de la réalité? Prenant une technique dotée d'un pouvoir de réalité très fort, on lui greffe la subjectivité de la fiction (point de vue de l'auteur) pour questionner, voire purifier l'idée de la réalité au cinéma. Dans *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE*, Carle insiste pour nous montrer Julie dans un contexte réel, mais en y adoptant un point de vue

qui permet d'interroger la réalité. Davantage qu'un simple constat (plusieurs l'ont taxé d'être un cinéaste de constats de la société, mais aujourd'hui il faudrait apporter les nuances nécessaires à cette affirmation), il pousse le réel à la frontière de l'irréel (de l'in vraisemblable), pour nous en faire comprendre le sens. Une des scènes du *VIOL* montre les trois frères de Julie qui violent une auto-stoppeuse. La caméra est placée de manière frontale et cadre en plan d'ensemble. L'herbe haute du champ sert d'écran ou de cache, et nous ne voyons que les frères attendant chacun leur tour, pour violer la jeune fille. La caméra s'éloigne petit à petit sur un fond musical religieux qui n'incite à aucune connotation de violence. L'effet est merveilleusement réussi. Plutôt que de prendre part à l'action et de nous pousser à des sentiments de rage et de colère envers la situation, cette scène (tournée en plan-séquence) nous transporte dans le doute. La réalité se déplace et devient quelque chose de difficilement définissable. On sublime la réalité, et par une position particulière du regard de la caméra, on désublime la perception et le sens de la scène. Carle dit de cette scène qu'elle «démélodramatise le mélodrame»⁴. Ceci nous explique que dans l'intention comme dans la perception, le sens premier du plan est brisé et se déplace vers un autre sens (le troisième sens... peut être?) plus virtuel.

Dans *L'ANGE ET LA FEMME* également, où le rêve et la réalité sont intimement confrontés, Carle réussit à pousser l'équivoque encore plus loin. Le rêve devient réalité et la réalité devient rêve sans que nous puissions véritablement les discerner. À la fin du film, lorsque Fabienne retourne voir ses assassins pour essayer de se venger, Carle nous laisse dans le doute le plus complet en ne réglant pas l'énigme: Fabienne meurt-elle à nouveau? Se venge-t-elle vraiment? La déstabilisation est ainsi créée et on ne perçoit plus que l'ambiguïté et l'ambivalence de la scène. L'osmose entre le réel et l'imaginaire se réalise.

Le deuxième critère esthétique est la fonction poétique de l'oeuvre cinématographique. Par fonction poétique Dominique Noguez entend une forte tendance du cinéma pour la non-narrativité. Le cinéma de Carle n'est pas non-narratif, bien évidemment, mais il ne s'associe pas toujours à une narrativité classique traditionnelle. Dans les trois films qui nous concernent

de plus près, la narrativité est souvent brisée, voire morcelée. Dans *L'ANGE ET LA FEMME* une certaine intemporalité se dégage du film, dans *LA VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE* c'est la neutralité du récit qui est caractéristique et dans *LA MORT D'UN BÛCHERON* la continuité est souvent brisée par le collage des séquences qui ne sont pas nécessairement reliées les unes aux autres. La succession des plans érotiques dans *L'ANGE ET LA FEMME* exprime assez bien cette fonction poétique où le plan leitmotiv devient un élément important. Ce type de plan, on le retrouve à maintes occasions dans *LA VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE*: la chanson de Willie Lamothe sur des images d'archives de village de campagne, la succession de plans montrant Julie indécise au sujet de se faire avorter au début du film, ou lorsque cette dernière est dans son appartement avec Jacques et que l'immobilisme caractérise la majeure partie de cette longue séquence, etc.

Ce qui permet de mieux préciser et comprendre cette coupure dans la narrativité, c'est la vitesse du récit que Dominique Noguez identifie comme troisième critère esthétique, signifiant par là qu'à l'intérieur du cinéma expérimental, le récit se déroule généralement assez lentement, en temps réel où le plan-séquence prédomine (Andy Warhol). Dans ces trois films de Carle, la lenteur du récit est un des points communs le plus présent. Le travail avec les moyens du direct, généralement en plans-séquences, contribue à permettre aux événements de s'écouler en temps réel. Le travail d'improvisation avec les comédiens, dans *LA MORT D'UN BÛCHERON*, a favorisé la longue prise où le personnage influence davantage le déroulement du récit que le plan lui-même. Les comédiens ont été amenés à la performance plutôt qu'à jouer un rôle précis. C'est pourquoi de nombreuses scènes se sont déroulées en temps réel sans l'intervention du montage pour ainsi favoriser une meilleure participation de la part des comédiens (ils collaborent davantage au processus de création). Expérience qui a donné des résultats surprenants de la part de Marcel Sabourin (lorsqu'il raconte les événements survenus au camp de bûcherons), de Denise Filliault (dans le bar où elle raconte ses aventures avec le père de Marie) et de Willie Lamothe (lorsqu'il chante dans le camp).

Les scènes dans *LA VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE* et dans *LA MORT*



Lewis Furey et Carole Laure, *L'ANGE ET LA FEMME* (1977)

D'UN BÛCHERON sont très rarement entrecoupées d'ellipses. Très peu de gros plans ou de plans de coupe s'insèrent dans ces deux films. Le récit se développe sur lui-même avec l'aide des comédiens. C'est un cinéma qui exprime plus de l'intérieur que de l'extérieur et les techniques du cinéma direct rendent bien cette intention.

Encore plus que dans les deux autres films, *L'ANGE ET LA FEMME* présente un récit très lent. Surtout pour la première partie du film où Gabriel (l'ange) observe le corps inerte de Fabienne qu'il vient de trouver dans la neige. L'image du direct cumulée au plan-séquence tourné dans le silence complet, contribue à augmenter la charge fantastique, voire magique du récit. C'est dans cette lenteur, dans cette longueur de prise de vues et dans ce silence que l'atmosphère est créée sans recours à la narrativité classique. Le spectateur se retrouve un peu comme Fabienne lors du souper des parents de Gabriel qui se déroule en complet silence. Fabienne ne comprend pas ce qui se passe et est totalement déroutée, un peu comme nous devant le film. Sans faire un cinéma non-narratif, Carle a imposé à l'intérieur de ces trois films une narrativité particulière et singulière, à la frontière du cinéma expérimental.

Les expériences de Carle doivent être saisies et comprises comme des moments privilégiés où il tente de dépasser certaines conventions, tout en se préoccupant de celui qui reçoit son film... le spectateur. Également il cherche et questionne la réalité pour accéder à une meilleure connaissance des comportements. Cette démarche l'amène à travailler la construction de ses films en confrontant constamment les techniques du direct et du cinéma de fiction. Apportant, par le direct, un regard d'une grande valeur réaliste, il fait intervenir la subjectivité de la fiction, afin de mieux exprimer les choses.

LUCIEN FORTIN

1/ Dominique Noguez, «Le pôle expérimental», *Revue d'esthétique*, Toulouse, 1984, p. 10.

2/ *Ibid*, p. 12.

3/ *Ibid*, p. 13.

4/ Propos de Gilles Carle recueillis dans *Gilles Carle*, par Carol Faucher et Michel Houle, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1976 (Cinéaste du Québec no 2), p. 38.

Lucien Fortin s'intéresse au problème du réalisme au cinéma. Sa maîtrise porte sur l'analyse du film *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* d'Éric Rohmer, en rapport à cette notion de réalisme.

Théâtralité :

Le Grand cirque ordinaire au cinéma

La troupe théâtrale Le Grand cirque ordinaire a marqué profondément le milieu du théâtre au Québec. Et le cinéma n'a pas échappé à son passage. Quatre films se rattachent, de façons différentes, à cette entreprise théâtrale: LE GRAND FILM ORDINAIRE OU JEANNE D'ARC N'EST PAS MORTE, SE PORTE BIEN ET VIT AU QUÉBEC de Roger Frappier (1970, 78 min), documentaire sur la troupe; MONTRÉAL BLUES, réalisé par Pascal Gélinas (1971, 110 min) et «création collective» du Grand cirque ordinaire; ANASTASIE OH! MA CHÉRIE! de Paule Baillargeon (1977, 34 min) et LA CUISINE ROUGE de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1980, 82 min), les réalisatrices de ces deux films de même que de nombreux comédiens et comédiennes provenant de la troupe du Grand cirque ordinaire.

Les acteurs et actrices qui composent la troupe à sa fondation (9-10-69) sont les suivants: Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier, Suzanne Garceau, Claude Laroche et Guy Thauvette. Raymond Cloutier raconte les circonstances entourant la création de la troupe:

«Nous considérons le théâtre québécois comme aliénant pour l'acteur parce qu'il n'y avait pas de possibilités pour nous d'investir dans ce théâtre. Aliénant pour l'artiste, le créateur, parce qu'on avait passé trois ans dans des écoles à se préparer pour raconter des choses qui ne nous ressembleraient jamais. Cette révolte, qui était liée à toute la révolte de 1968 et à toute la montée assez folle de la jeunesse à cette époque, était aussi une volonté de libération, de retour aux sources de la création et un besoin de communiquer directement avec le monde sans passer par des schémas préfabriqués de dramatisation. On voulait inventer un théâtre nouveau.»



Raymond Cloutier et Roger Frappier lors du tournage du GRAND FILM ORDINAIRE de R. Frappier (1970)



Claude Laroche dans MONTRÉAL BLUES de Pascal Gélinas et Raymond Cloutier (1971)

Les préoccupations sociales, fort importantes au sein de la troupe, sont bien traduites par LE GRAND FILM ORDINAIRE. On y retrouve une pièce de théâtre constituée de parties de l'oeuvre de Brecht, **Le procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431**, et d'improvisations. La pièce est composée de trois moments clés: le réveil de Jeanne d'Arc, la mise en vente aux Anglais et la famille québécoise; elle est entrecoupée, dans le film, de séquences de la troupe dans la camionnette, de plages de la Côte-Nord, d'enseignes bilingues, de drapeaux fleurdelisés, de la foule anonyme, des manifestations du Mc Gill français, du défilé de la Saint-Jean-Baptiste. Le réalisateur filme l'espace réel comme espace de représentation (espace symbolique) alors que pour les représentations de la pièce, il utilise abondamment les procédés cinématographiques (gros plan pour le monologue de Jeanne d'Arc enfant, contre-plongée pour la vente de Jeanne d'Arc, etc.), abolissant de la sorte la frontière entre réalité et théâtre.

MONTRÉAL BLUES exploite le thème de la famille qui avait fait l'objet d'une nouvelle pièce de théâtre de la troupe après le spectacle **T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?**, de même que le thème de la rupture. Ce qui n'est au début qu'une simple séparation d'espace, ville et campagne, s'avère peu à peu une brèche dans l'entente d'un groupe d'amis. On perçoit un diffé-

rent philosophique sur l'art de vivre. Entre autres s'esquisse une séparation entre les hommes et les femmes. Deux amis ont constitué une commune-restaurant. L'un deux, Raymond, plus dominateur, dirige (commande presque) le groupe. Et pourtant il tient des discours sur l'égalité des classes. Un ami le suit toujours dans ses déplacements aventureux. Pendant que les deux compères batifolent, les femmes travaillent à la cuisine. Finalement on comprend que la rupture est consommée lorsque Raymond marche seul, entouré de buildings en démolition ou en construction.

Le premier film de Paule Baillargeon, ANASTASIE OH! MA CHÉRIE!, identifié par la réalisatrice comme une «fable naïve», s'insère dans l'allégorie. Le jeu des comédiens n'est pas éclaté. La violence des sentiments s'exprime silencieusement. La première séquence commence par un homme marchant dans une rue encombrée de bancs de neige. Il interpelle les femmes qu'il rencontre. La deuxième séquence se passe chez cet homme qui enlève son manteau d'hiver et sa barbe. L'homme est une femme, Anastasie. Dans ce film, chaque personnage est une poupée sociale. Chaque costume est soigneusement étudié, soulignant à gros traits ce que représente chaque comédien. Mais portent-ils tous le bon costume? Que se dissimule-t-il derrière cette apparence? Quelle est la part de la réalité et celle du jeu? Grâce à son pre-

mier déguisement, Anastasie se cache du regard des hommes. Puis elle s'enferme chez elle, seule. Dans ce lieu, Anastasie n'est pas costumée et ne porte pas l'artifice que certaines personnes aiment voir sur les femmes. Elle reste elle-même. Elle revient des souvenirs en projetant un film amateur d'un homme qui travaille. Mais voilà que son mari cogne à la porte pour prendre de ses nouvelles. Elle ne répond pas. Il se fâche et lui laisse de l'argent pour qu'elle puisse vivre tout en l'avertissant qu'il va appeler la police. D'ailleurs, à la séquence suivante, deux policiers font irruption dans l'appartement, hachette à la main. Ils demandent à Anastasie de s'habiller en femme. Ils veulent la conduire dans un hôpital de repos. Elle refuse de se vêtir comme ils l'ont demandé. Mais les policiers sont en pâmoison devant sa garde-robe. Elle se dénude finalement et ils lui enfilent son porte-jarretelles, ses collants, son soutien-gorge, sa robe. L'un deux danse avec elle. Anastasie se laisse faire sans aucune réaction. Elle garde le silence. Sous un déguisement de policier se cachent des violeurs. Ils viennent brouiller la personnalité de cette femme. Ils veulent la «changer», la transformer en «vraie femme». Puis ils l'embarquent dans une camionnette de police dans laquelle se trouvent des cages où sont retenus des poulets, poules et coqs. Ils la reconduisent à un hôpital psychiatrique où elle va trouver un faux médecin dont le verdict est catégorique: elle est schizophrène «parce qu'elle rentre en elle-même». Soudain les rôles s'interchangent. Le médecin se sent fatigué, dit qu'il aimerait prendre des vacances, s'endort finalement sur son bureau. Anastasie sort de l'institut et marche seule dans les bois. Dans ce film, tout se joue à deux niveaux: l'apparence des personnages et leur vérité. Anastasie ne veut plus interpréter le rôle pour lequel elle a été programmée, elle est à la recherche de son authenticité. La cinéaste disait à propos de son film:

«Notre planète survit encore et s'accroche avec un acharnement débilitaire à son dieu homosexuel mâle et misogyne. Dans ce patriarcat qui dégénère, tous les hommes sont des pimps médaillés-voleurs-à-qui-mieux-mieux et toutes les autres des putains. Certaines femmes, pures et rigoureuses, sont enfermées dans leur mystère féminin, hurlent silencieusement. Anastasie, mon héroïne chérie, égarée d'une autre étoile, est de celles-là.»¹

Dans LA CUISINE ROUGE on retrouve, comme thème principal, la rupture en-

tre hommes et femmes. Le film présente ce que Paule Baillargeon vivait au Grand cirque ordinaire en tant que femme:

«Si on retrouve dans LA CUISINE ROUGE tous les comédiens masculins du Grand cirque ordinaire (Cloutier, Thauvette, Curzi, Laroche, etc.) on ne retrouve aucune des femmes. La raison est simple, elles ne pesaient pas lourd dans la balance et n'étaient que trois, dont deux des réalisatrices. Baillargeon a donc fait appel aux comédiennes d'une autre génération, la génération qui suit la sienne et qui regroupe Marie Ouellet et Catherine Brunelle, deux comédiennes de la troupe «3 et 7 le numéro magique», ainsi que Michèle Mercure et Han Masson. Curieusement, les deux comédiennes de «3 et 7 le numéro magique» avaient jadis tenté de faire partie du Grand Cirque ordinaire lors de la défection de leurs aînés dans «La stepette impossible.» Ne réussissant pas à s'imposer dans l'hégémonie masculine, il va sans dire qu'elle ne restèrent pas longtemps.»²

Ce film polémique s'attaque à tout ce qui se cache derrière les apparences, les déguisements, le maquillage. L'histoire débute après la cérémonie d'un mariage, dans un restaurant qui ressemble davantage à un hangar, et les réjouissances du mariage n'auront pas lieu. Dans un état de mollesse excessive, le marié et son beau-père laisse la mariée prendre les commandes du déjeuner. Elle s'en va dans la cuisine. C'est à partir de ce moment qu'une rupture s'installe entre les hommes et les femmes. Les hommes attendent qu'on leur serve à déjeuner tandis que les femmes font éclater leur révolte dans la cuisine, puis elles fêtent dans la cour. Les hommes, assis, attendent leur nourriture et se font part mutuellement de leurs inquiétudes face à l'étrange absence des femmes. Ces dernières, vêtues de vêtements légers et mues par des gestes saccadés et rapides, projettent leur révolte et leur angoisse en hurlant. Chacune demeure dans son monde, elle ne communiquent pas entre elles. L'atmosphère s'apaise lorsqu'une des femmes lance une chaise et s'assoit pour raconter une histoire à une petite fille:

«C'est l'histoire de la petite Suzie qui a treize ans et qui vit à Hollywood. Elle passe un après-midi avec un cinéaste célèbre qui veut prendre des photos d'elle toute nue dans un bain. Pour la convaincre, il lui fait croire que cela la rendra célèbre. Mais voilà qu'il est devenu fou d'elle et qu'il la

viole. Elle retourne chez ses parents. Certaines personnes pensent que c'est un bel âge pour cette petite fille de se faire débaucher par homme de quarante-cinq ans. D'autres disent qu'elle a dû aimer ça et encore certains pensent qu'elle avait vingt-trois ans. Maintenant la petite fille a quinze ans. Peut-être publiera-t-elle ses mémoires?»

Ce conte d'horreur pour petites filles, plus réel que le réel, est aussi le résumé et le thème de LA CUISINE ROUGE: l'exploitation de la femme. Les détours incessants du discours cinématographique vis-à-vis du spectaculaire et les différences entre le traitement de l'univers des femmes et celui des hommes montre la volonté des deux réalisatrices de fuir l'univers masculin.

Mais les propos de Raymond Cloutier cités en introduction, en plus de témoigner de préoccupations sociales qui se traduisent par de nombreux déchirements dans les films étudiés, mettent l'accent sur une technique de jeu particulière: l'improvisation. LE GRAND FILM ORDINAIRE illustre bien ce travail. Dans une scène au bord de l'eau, Raymond Cloutier en compagnie des autres membres, trace un cercle dans le sable et explique à Suzanne Garceau cette technique de jeu: «On fait un rond, tu te mets au centre et tu dis quelque chose, n'importe quoi.»

Pour Pascal Gélinas, cette technique de jeu est très importante. Au départ, il a conçu des personnages qui se rapprochent des comédiens. À partir de ce point de départ, il leur a demandé d'improviser. Il est plus



PHOTO CAMILLE MAHEUX



Han Masson et Gilles Renaud, ANASTASIE OH! MA CHÉRIE, de Paule Baillargeon (1977) et, photo du bas, Claude Maher, Gilles Renaud, Monique Mercure et Raymond Cloutier, LA CUISINE ROUGE de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1980)

facile pour le comédien, selon lui, de chercher au fond de lui-même ses sentiments et ses expériences. Ainsi du travail des comédiens ressort «un contenu réel», une vérité. Le «cinéma-vérité» peut alors être non seulement du documentaire mais aussi l'improvisation d'une création collective:

«Le cinéma vérité comme tel, moi j'y crois seulement dans l'optique du documentaire réel ou alors transposé à des niveaux comme celui-ci, au niveau de l'improvisation de la création collective. Ça demeure toujours du cinéma-vérité et qui sera énormément plus vrai qu'un rôle que tu donnes à un comédien qui doit apprendre son texte par coeur, et avec lequel il n'y a eu aucun lien au niveau de la création, mais c'est quand même un procédé qui subit une transformation au niveau de la transposition.»³

MONTREAL BLUES, ANASTASIE OH! MA CHÉRIE! et LA CUISINE ROUGE ont été conçus selon le même procédé. Le réalisateur et les réalisatrices ont d'abord écrit un synopsis et travaillé en atelier avec du matériel magnétoscopique (méthode de travail nouvelle à l'époque), les comédiens improvisant leur futur texte. Ensuite les bandes ont servi à produire le dialogue final. Le critère de choix de Pascal Gélinas lors du montage consistait à sélectionner la prise où le jeu des comédiens était de 20% supérieur aux autres. Pendant le tournage il a utilisé le plan-séquence pour profiter au maximum de ce qui caractérise les comédiens de théâtre. C'est donc par choix que le réalisateur a préféré travailler plus longtemps avec la caméra et les interprètes dans le but de faire des prises très longues.

Paule Baillargeon et Frédérique Collin utilisent cette théâtralité, dans LA CUISINE ROUGE, pour structurer les différences entre le discours des hommes et celui des femmes. Les plans associés à l'univers des femmes sont courts et dynamiques, ils traduisent une «douce folie», tandis que le groupe des hommes est présenté par une caméra statique, en plans éloignés et très longs. Un tel procédé, tout en inscrivant un espace très théâtral, exclut les spectateurs de l'univers masculin. Nous sommes très loin ici d'une caméra fixe filmant, en plan éloigné, l'action qui se passe sur une scène de théâtre.

Patrick Straram le bison ravi disait à propos de LA CUISINE ROUGE: «... Paule

Baillargeon et Frédérique Collin on fait une commedia dell'arte hurlant l'intolérable gigantesque qui nous inertise...»⁴ Les troupes de la commedia dell'arte, elles aussi, font des voyages, parcourent l'Italie et installent leur théâtre sur les places publiques. Elles aussi improvisent à partir d'un canevas. Et le cirque n'est pas étranger à la commedia dell'arte. LE GRAND FILM ORDINAIRE traduit bien cet aspect: les séquences où le public marche dans la rue empiètent sur les parties du spectacle comme dans le cirque où les premiers rangs sont au même niveau que la scène circulaire, permettant ainsi aux spectateurs de traverser la piste pendant l'entr'acte. Carlo Boso attribue aussi un côté didactique à la commedia dell'arte: «Brecht a d'ailleurs très bien repris ça. Je viens de monter l'opéra de quat'sous et la technique est la même: les personnages sont fixes, il n'y a pas d'évolution psychologique et tout en rigolant, on fait la morale à la société d'une manière très didactique.»⁵ D'autre part au cours de leurs voyages, les troupes au 18^{ième} siècle s'enrichissent de différents dialectes et langues qu'ils injectent dans leurs spectacles. Dans LE GRAND FILM ORDINAIRE, on assiste à une improvisation où chaque personnage, l'Américain, l'Anglais, le Québécois, la Française, a sa langue et son accent.

Dans MONTREAL BLUES, un personnage apparaît fort intéressant. Il s'agit de la chanteuse «Baby Buick» joué par Paule Baillargeon. La comédienne a créé et interprété ce personnage en même temps que la création collective du Grand cirque ordinaire, **La famille transparente**. Elle dit ceci de ce nouveau personnage: «Baby Buick, c'était la première véritable manifestation de moi-même sur une scène. J'ai beaucoup d'affection pour ce personnage-là. Je me livrais beaucoup dans ça. Je l'ai écrit entièrement seule.»⁶ Carlo Boso a écrit sur les personnages de la commedia dell'arte utilisés aujourd'hui au Québec. Selon ce dernier, il est inutile «d'utiliser les personnages typiquement vénitiens»,⁷ il s'agit de les modifier en conséquence de la culture québécoise. Cependant, au Québec, se trouvent des personnages pareils à ceux de Venise. Dans MONTREAL BLUES, Paule aime beaucoup Marilyn Monroe. Or, nous dit Boso, «Colombine existe toujours mais elle n'est plus la servante d'antan (...). Elle est devenue Marilyn Monroe, cette dernière suit la trace de Colombine: Une jeune fille arrive à la campagne et fout le scandale partout. Les

mécanismes sont les mêmes.»⁸ Dans une discussion à propos de leurs retrouvailles, Baby-Buick-Paule et un ami mentionnent la fable de La Fontaine **Le rat de ville et le rat des champs**, puis Paule fait part de son désir de ressembler à Marilyn, ce à quoi l'ami répond qu'elle a un nez trop long.

Entreprise culturelle critique et moment de créativité sans précédent entre 1969 et 1973, le Grand cirque ordinaire a cherché à innover au théâtre et les films qui témoignent de cette troupe constituent des jalons importants pour l'étude des rapports entre cinéma et théâtre. Et cette recherche sur films s'est faite avec des moyens financiers restreints: 17,000 \$ pour LE GRAND FILM ORDINAIRE, 127,000 \$ pour MONTREAL BLUES, 6,000 \$ pour ANASTASIE OH! MA CHÉRIE! et 325,000 \$ pour LA CUISINE ROUGE. On ne peut constater une influence directe que ces films auraient pu avoir sur la production cinématographique québécoise. Une recherche sur le jeu des comédiens et comédiennes issus de la troupe n'est pas, non plus, apparue très révélatrice? Mais ces films demeurent un moment privilégié pour l'expérimentation de formes nouvelles. ●

STÉPHANIE O'SHEA

1/ Cité par Carole Zucker, «Les oeuvres récentes d'Anne Claire Poirier et Paule Baillargeon», *Copie Zéro* numéro 11, 1981, p. 54.

2/ Nathalie Pérowski, «La cuisine rouge. Quand les Yvettes vont en enfer», *Le Devoir*, Montréal, 2 juin 1980.

3/ «Entretien avec Pascal Gélinas», Montréal, juillet 1972, p. 6-7. Document non publié déposé à la Cinémathèque québécoise.

4/ Patrick Straram le bison ravi, «Blues clair-Généralité génériques», Montréal, mai 1980, p. 4. Document non publié déposé à la Cinémathèque québécoise.

5/ Entretien avec Carlo Boso et propos recueillis par Lorraine Camerlain, *Cahiers de théâtre Jeu*, no 35, 1985, p. 67.

6/ «Une autre histoire», *Cahiers de théâtre Jeu*, no 5, 1977, p. 63.

7/ Entretien avec Carlo Boso et propos recueillis par Lorraine Camerlain, *Cahiers de théâtre Jeu*, no 35, 1985, p. 71.

8/ *Idem*.

Stéphanie O'Shea s'intéresse aux rapports entre le théâtre et le cinéma. Sa maîtrise porte sur le sujet développé dans le présent article.

1989

5 ans
pour
Qui Fait Quoi

10 ans
pour Parlimage

25 ans
pour
la Cinémathèque

50 ans
pour l'ONF

**Et
combien
d'autres
raisons...**

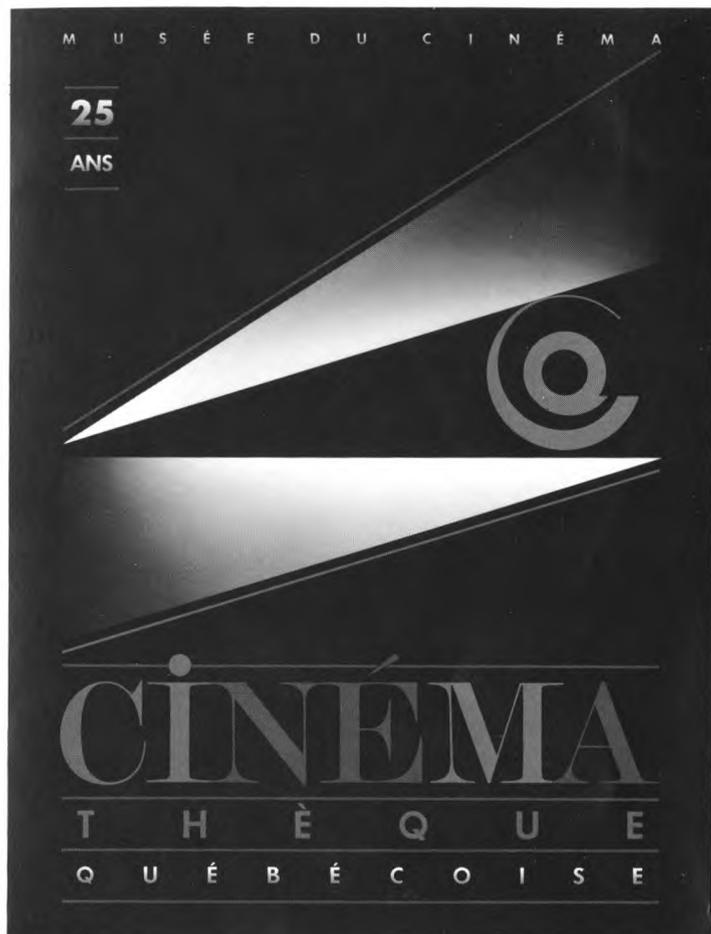
poussent
le magazine
Qui Fait Quoi
à organiser
PRODUCTION 89
les 29, 30, 31 mai
et le 1er juin 1989
au Hall
d'exposition
de la Place
Bonaventure et
au Hilton
International
Bonaventure.

Une expo-
conférence
destinée aux
professionnels du
film, de la vidéo,
de la radio,
de la télévision,
de la publicité,
du disque et du
spectacle.

Si vous n'étiez
pas au courant,
informez-vous!
Qui Fait Quoi
en parle dans ses
pages.

**QUI
FAIT
QUOI**

3627 St Denis, Montréal, Québec, H2X 3L6. 514-842-5333. Télécopieur: 514-842-6717



VIENT DE PARAÎTRE

- L'histoire de la Cinémathèque québécoise
- Ses collections et ses activités
- 25 témoignages pour un 25^e anniversaire
- Une abondante iconographie dont des planches en couleurs
- La liste des membres, des conseils d'administration et des employés

En vente dans toutes les bonnes librairies et à la Cinémathèque québécoise pour la somme de 35 \$ (poste non-incluse).

Soirée de gala du 25^e anniversaire

LA NOUVELLE BABYLONE

*Le classique de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg
URSS 1929*



musique originale: Dimitri Chostakovitch

*exécutée par l'orchestre de chambre I Musici de Montréal
sous la direction de Yuli Turovski*

Une projection-concert exceptionnelle aura lieu à la Place des Arts de Montréal le dimanche 6 novembre à 20 heures

Sièges-gala et réception: 100\$ (parterre et corbeille)

Réservations: Cinémathèque québécoise
(514) 842-9763

Billets réguliers: 25\$ (balcon)

Réservations: Cinémathèque québécoise
(514) 842-9763
Guichet de la Place des Arts
(514) 842-2112

QUELQUES NUMÉROS ANTÉRIEURS

- 5- Michel Brault (4,25\$)
- 6- Des cinéastes québécoises (5,00\$)
- 8- L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)
- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)
- 14- Du montage (6,00\$)
- 16- Photographes du plateau(7,00\$)
- 19- André Forcier (6,00\$)
- 22- Vivre à l'écran (5,50\$)
- 23- Anne Claire Poirier (5,50\$)
- 26- Ce glissement progressif vers la vidéo (4,95\$)
- 27- Michel Moreau (4,95\$)
- 28- Annuaire 1985, longs métrages québécois (5,95\$)
- 29- Annuaire 1985, courts et moyens métrages québécois (4,95\$)
- 30- Le documentaire, vers de nouvelles voies (4,95\$)
- 31- André Melançon (4,95\$)
- 32- Annuaire 1986, longs métrages (5,95\$)
- 33- Claude Jutra (4,95\$)
- 34/35 Denys Arcand (7,95\$)
- 36- Annuaire 1987, longs métrages (7,95\$)

(Les frais d'expédition sont inclus dans ces prix)



Adresse de retour: 335, boul. de Maisonneuve est, Montréal, Québec, Canada, H2X 1K1
Courrier de deuxième classe. Enregistrement no 1688. Port de retour garanti. Port payé à Montréal.
